أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

مايو/يونيو
١٩٨٩
٤٧

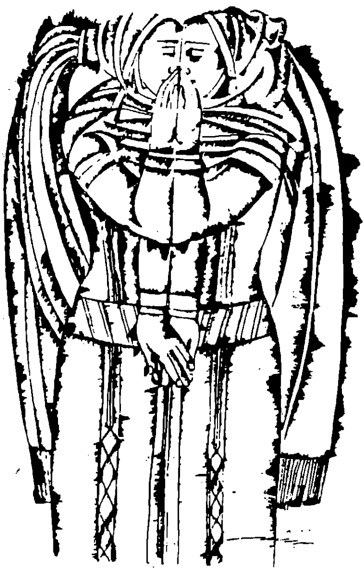


سعد عبد الوهاب

إنجى أفلاطون : موسيقى اللون / عز الدين نجيب

العلاقة بين الايديولوجية والسلطة والثقافة / عبد الواسع قاسم

الفاشية الجديدة في نادي السينما المصرى / سمير فريد - أحمد يوسف



من رسوم الفنان السوري نذير نبعة

■ فى هذا العدد ■

□ من كتّاب العدد □

عبد الواسع قاسم : كاتب ومفكر تقدمى يمنى ، رئيس تحرير مجلة « **قضايا العصر** » التى يصدرها الحزب الاشتراكى اليمنى فى عدن .

نبيل سليمان ، روائى وناقد سورى ، من أعماله كتاب « **مساهمة فى نقد النقد الأدبى** » ورواية « **جرمانى** » .

أحمد يوسف : كاتب وناقد سينمائى ، عضو جمعية كتّاب ونقاد السينما ، انتهى مؤخراً من كتاب عن الواقعية فى الرواية المصرية .

عز الدين نجيب ، فنان تشكيلى وناقد فنى وقصاص . من أعماله : **فجر التصوير المصرى الحديث** ، الصامتون ، المثلث الفيروزى .

نبيه القاسم ، كاتب وناقد فلسطينى ــ عضو أسرة تحرير مجلة « ٤٨ » فى فلسطين المحتلة .

هالة البدرى ، صحفية وقصاصة ، صدرت لها مؤخراً مجموعة « **رقصة الشمس والغيم** » عن دار الغد .

الرسوم الداخلية للفنان : **سعد عبد الوهاب**

١٩٢٩ ـ ١٩٨٩

مصور ورسام ومصمم جرافيكى مصري ذو أسلوب متميز وواضح ، فقدته الحركة الفنية فى الشهر الماضى

تصميم الغلاف للفنان يوسف شاكر

أدب ونقد

شهرية يصدرها حزب
التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

٤٧

السنة السادسة ــ مايو / يوليو ١٩٨٩

افتتاحيـــة :

عن تحرير الحداثة

فريدة النقاش

نحن مدينون لكم باعتذار حقيقى ، فقد خرج العدد الماضى بصورة لا نرضاها لأنفسنا ، ولا ترضونها لنا من حيث كم الأخطاء المطبعية والارتباك وغياب بعض الأبواب الثابتة ، وتشوش الصور والاهمال .. و .. ولا نريد على أى حال أن نشكو حالنا فاننا مسئولون فى آخر المطاف ، ونعتذر هكذا دون لف أو دوران ونعدكم أن نبذل كل الجهد حتى لا يتكرر ذلك مرة أخرى .

ومع ذلك ، نستطيع أن نجد فيما وقع لنا نموذجا تفصيليا لما يسميه علماء الاجتماع بمعضلة التحديث فى مجتمعنا ، فقد تعاملنا مع آلات جديدة ، وعمال جدد اشتغلوا على آلات الجمع التصويرى حديثا ، وهو شكل متقدم فى الطباعة دخل الى بلادنا مؤخرا فلم يراكم بعد تراثا من الخبرات والتقاليد والعمالة المدربة تدريبا عاليا ، إذ أن مثل هذه العمالة تتوفر - وبشكل محدود - فى بعض المؤسسات الكبيرة ، وتتخاطفها وحدات المطابع الجديدة التى تتزايد باستمرار حيث يجرى تدريبها فى الممارسة .

وينشأ فى المجتمع كله هذا التناقض الذى بوسعنا أن نلمسه فى مواقع كثيرة وهو تناقض بين أشكال الانتاج الحديثة جدا والتى تتعامل مع التكنولوجيا المتقدمة وبين انخفاض مستوى تدريب العمالة الذى يرتبط وثيقاً بمدى انتشار الأمية الأبجدية

والثقافية وانتشار الخرافة حيث لا يندر أن نسمع هذه المقارنة بين الآلات الجديدة والعفاريت ثم – وهو الأهم – انخفاض مستوى معيشة الكادحين عامة .

وربما سوف يقودنا التحليل العميق لهذا التناقض الى مزيد من التأمل والدراسة لهذه الفكرة المحورية التى وردت فى دراسة هذا العدد عن « **العلاقة بين الايديولوجية والسلطة والثقافة** » **لعبد الواسع قاسم** رئيس تحرير مجلة قضايا العصر فى عدن ، وهى الفكرة التى تقول « **ان الأنظمة التابعة التى تتوسع – بأموال النفط غالبا – فى استيراد السلع التكنولوجية المتقدمة انما تعمل على تملك هذه التكنولوجيا إستهلاكياً لا معرفيا** » وهو ما سوف يقودنا أيضا الى مناقشة للعلاقة بين العلم والدين ومناهج تدريس الفلسفة والعلوم فى أوطاننا وحيث تجرى على قدم وساق عملية تطهير – سرية أحياناً – للمناهج تخلصها من مقولات علمية راسخة استقرت فى البلدان المتقدمة سواء فى ميدان الفلسفة أو العلوم الطبيعية . هكذا تقف التكنولوجيا على مسافة شاسعة من مناهج العلم وتتحول الى مفردة فى عالم شاسع مليىء بالمفردات وتصبح غريبة غربة مضاعفة ، مرة بسبب انفصالها عن قاعدة العلم ، ومرة أخرى بسبب كونها أداة استغلال كثيف للكادحين .

وسوف أسوق فكرة أتمنى ان نناقشها ونطورها معا فى المستقبل مؤداها أن غربة الابداع الجديد الحداثى تتشابه من بعض الزوايا مع غربة التكنولوجيا ، إذ يبقى انتاج هذا الابداع واستقباله محصورا فى جزر صغيرة معزولة يقف بينها وبين الجماهير الأمية أو تلك المستعبدة لثقافة الاعلام الخاضعة لقبضة التليفزيون – ألف حاجز وحاجز فى مجتمع تتعرض فيه الديموقراطية لأشكال حصار مركبة ومراوغة حيث يبدو الرواج الاستهلاكى فى الانتاج الثقافى كأنه ازدهار ، ولا نعدم المقارنات الظالمة بين ما يدور على خشبة المسرح الآن ومسرح الستينات الذى كان قد ازدهر فعلا وتنوعت اسهامات مبدعية من كتاب ومخرجين وممثلين وفنيين وحيث ارتبط هذا الازدهار بالبحث الدءوب عن الأشكال الجديدة – أى بالحداثة – فكانت محاولة « **تملكها معرفياً لا استهلاكياً** » تنبع وتصب فى الصراعات الواقعية التى طرحت ضرورة هذا التملك فى ظل معارك طويلة ضد الاستعمار والأمبريالية ومن أجل إنجاز التحرر الوطنى والاستقلال الاقتصادى والنمو المضطرد للطبقة العاملة التى جعلت المسرح الملحمى ضرورة . كان التملك المعرفى اذن احتياجا وطنياً عاما ، وإجابة على أسئلة سعى هذا المسرح نحو أعمق طرح لها ، ولم يكن غريبا أن يدخل المسرحيون بعمق وعلى كل المستويات الى مسرح بريخت ويتمثلون نظريته ويعيدون انتاجها من واقعهم باعتبارها نظرية المسرح لعصر جديد هو عصر الانتقال الى الاشتراكية التى كانت السلطة السائدة تبشر بها .

لا نستطيع أن نتغافل عن حقيقة « الحداثة » الجديدة فى المسرح الآن باعتبار طابعها العام شكليا شأن كل حداثة التبعية التى هى حلية على صدر نظام طبقى أبوى تابع .. أما الحداثة الأخرى فان لها نبعاً آخر من الثقافة الجديدة .

أليس بوسعنا والحال كذلك أن نطرح على أنفسنا المشاركة فى عملية طويلة لتحرير الحداثة ؟ بديهى أن مثل هذا التحرير لن يتم إلا فى مجرى النضال التقدمى الشامل الذى سيعتقها من قبضة التبعية وينزع عنها كل ما يكبّلها حين يفتح بابها واسعا لكل الكادحين ، لا لشريحة منهم ، هؤلاء الذين يتشكل وعيهم الجديد وهو يخرج من قبضة التزييف والتشوّه وينفض عنه قيم وأخلاقيات العالم القديم الذى تطيل التبعية عمره ، ليكون هؤلاء الكادحون بالملايين مستقبلين جيدين وناقدينْ نابهين حسّاسين للإبداع الجديد ، منهم جمهوره المرتجى ، ذلك الجمهور الذى طالما حلم به **بريخت** حين قال إن جمهور الفن التقدمى لابد أن يكون جمهور كرة القدم ، وان المبدعين أنفسهم مطالبون بأن يكشفوا أسرار الحداثة على هذا النحو العميق لا أن يقفوا على هامش الأعيب الشكلية الفارغة المبهرة الخالية من الروح شبيهة المعادلات الرياضية المجردة فتزداد غربتهم عن الشعب ويقعون فى شباك الفخ المنصوب بمهارة لتعميق هذه العزلة .

ففى ثقافة كل شعب نزوع ديموقراطى عميق تبعثه وتؤهله أشواق الكادحين لعالم متناغم خالٍ من التعصب والاستغلال عبرت عنه الفنانة الراحلة « انجى أفلاطون » فى عملها التشكيلى وفى سيرة حياتها كلها ، وإن تأمل ابداعها **الغنى وابداع كل الفنانين الملتزمين الثوريين سوف يقدم براهين جديدة على إمكانية تحرير الحداثة بتطوير هذه العناصر فى ثقافة الشعب والتى ينشغل بها الدكتور سيد البحراوى إنشغالا حقيقيا ويسعى لاكتشافها وتحليلها نظريا وتطبيقيا فى ابداع القصاصين والشعراء الجدد .**

إن انتاجا أدبيا وفنيا – ليس قليلا فى الكم أو فى الشأن – ينتشر ، وان ببطء ، فى كثير من أرجاء وطننا العربى حيث يحل المبدعون الكبار معضلات كثيرة .

قدر لى أن أصحب الكاتب الفلسطينى الكبير **اميل حبيبى** فى ذلك الوقت الذى انهمك فيه فى كتابة روايته البديعة « **اخطية** » وكان مشغولا بمسألة الحداثة .. بالتكنيك الجديد فى الرواية الأوروبية والأمريكية على نحو خاص ، وقال لى حينئذ .. اننا نخطىء كثيرا إذ نحتقر هذا التشويق الذى تتوقف له الأنفاس فى الروايات البوليسية وفى المسلسلات التليفزيونية الأمريكية فكيف نستهين بهذا التعلق الذى يقع فيه جمهور

بالملايين ، وكيف لا نستفيد منه على طريقتنا .. ونجعل منه أداة لوعى جديد وحاملا لرسالتنا ؟

وحين قرأت « الخطية » فيما بعد وتعلقت أنفاسى بخطى أبطالها ومصائرهم وأخذت أتعب فى الجرى وراء أسرارها وألغازها وحيلها المراوغة وحواديتها الصغيرة والكبيرة ، تذكرت مرة أخرى حديثا لاميل حبيبى عن روايته الأم « **الوقائع الغريبة عن إختفاء سعيد أبى النحس المتشائل** » ، وقال فى هذا الحديث أنه حين قرأ الرواية لعدد من أصدقائه المقربين وكانت مخطوطا قرر أن يعيد كتابتها حين تثاءب بعضهم وأخذت علامات الضجر تلوح على وجوههم .

يقدم اميل حبيبى فى كل ابداعه كتابة حديثة تحمل الهم الرئيسى لعصرنا ولحركة التحرر العالمى كلها كما تحمل رسالتهما الجديدة .. رسالة الاشتراكية .

كذلك استفاد المؤلف الدرامى **اسامة أنور عكاشة** على نطاق واسع من تكنيك المسلسلات الأمريكية الذائعة الصيت ، ولكنه حاول فى مسلسله الأخير (ليالى الحلمية) بشكل خاص أن يفضح الأساس الاقتصادى الاجتماعى الذى تتأسس عليه المشاعر والعواطف ، وأخذ وهو يسوق الحواديت وينسج العلاقات يبحث بدأب – **رغم الرقابة والميلودراما** – عن الكيفية التى تتشكل بها قيم وأخلاقيات الطبقات المختلفة وأفكارها وكيف يولد الجديد ويتراجع القديم ثم يعاود الهجوم دفاعا عن المصالح الاقتصادية التى يتأسس عليها والتى تحكم – فى آخر المطاف – كل أشكال السلوك والأخلاق والقيم ..

خلاصة الأمر ان تحرير الحداثة ليس أمرا مستعصيا ولا مستحيلا وتمهد له النضالات الجماهيرية أرضا عليه أن يحرثها لأن تحرير الحداثة هو تحرير للمستقبل من قبضة الماضى الذى يعيد انتاجه حاضر تهيمن عليه قبضة التبعية والتسلط والاستغلال. وعلى أرض هذا الحاضر يدور الصراع الذى يتعين على المبدعين اكتشاف قانونه فى الذاكرة والخيال والمشاعر وحل ألغازه التى تصنعها حداثة شكلية ضرورية للتبعية .. وفى قلب هذا الصراع الذى يدور على كل المستويات سوف تشق القوى الجديدة والثقافة الجديدة لنفسها مجرى ، سوف يزداد إتساعا وعمقاً كل يوم .

هوامش نقدية

أدبية الأدب

د . شكرى عياد

الأدب منتج من منتجات الانسان . ليس مجرد كلام مكتوب أو منطوق ، فالكلام العادى ينسى لساعة ، أو يذكر للاستشهاد على واقعة والأدب يبقى ويستفاد به لذاته ، ويتلقاه من لا علاقة له بما يفصحه فى وقائع . وللمنتج الأدبى كغيره من منتجات الانسان ، عمره الافتراضى ، فأقله قيمة يظل صالحا للاستهلاك بضع سنوات ، ومنه ما يعيش قرونا .

هو إذن منتج من نوع خاص . والانسان لا يحتاج اليه لغذائه أو مسكنه أو ملبسه ولكن مع ذلك لا يستغنى عنه . فلا التاريخ ولا علم الأجناس يعرفان شعباً بدون أدب تتوفر فيه الصفات التى ذكرناها . وربما كانت أقرب المنتجات الإنسانية شبها به الالحان والرقصات ، ولا نقول الغناء أو الرقص ، بل الأنغام المؤلفة والحركات الموقعة التى تمارس بصورة منتظمة لدى الجماعات البشرية على اختلاف مستوياتها الحضارية فالألحان والرقصات أيضا غير ضرورة لتحصيل الغذاء أو الملبس أو المسكن ومثلهما مثل الأدب فى إمكان الاستغناء عنه : التصوير المخطط والملون والمجسم . ولكن الأدب يمتاز بين هذه المنتجات كلها ، التى نسميها أعمالاً فنية ، بأنه أفصحها ، أو أقدرها على ترجمة خلجات الشعور الى رموز مفهومة وحتى الأحلام بكل مافيها من هوس واختلاط يمكن أن تؤدى بالكلام بأفضل مما تؤديها الصور أو الأنغام أو الرقصات .

فإذا كان الأدب مختلفاً عن الكلام العادى بأنه لا يراد للمنطقة، مثله مثل سائر الفنون ، فإنه مختلف عن سائر الفنون بأنه أوضح دلالة على ما فى النفس ولذلك نتحدث عن المعانى فى الأدب ،

وقلما نتحدث عن المعانى فى الموسيقى الفنية على اختلاف أنواعها إلا ودلّه إليها حاجة وإن كانت مختلفة عن تحاجاته العادية المعيشية .

(ولذلك يقال إنها أرق من الفنون العملية) وبديهى كذلك أن لكل واحد من هذه الفنون أثراً خاصاً يتفق مع طبيعته ، والا استغنى الانسان ببعضها عن سائرها . ومن ثم فطبيعى أن يتبع التساؤل عن قيمة الأدب بوصفه نشاطاً إنسانياً ، أو قيمة عمل أدبي بالذات ، سؤال أسبق وألزم للنظر ، وهو السؤال عن الصفات التي تخص الأدب ، من أرسطو إلى كروتشي ، محاولة للإجابة عن هذا السؤال .

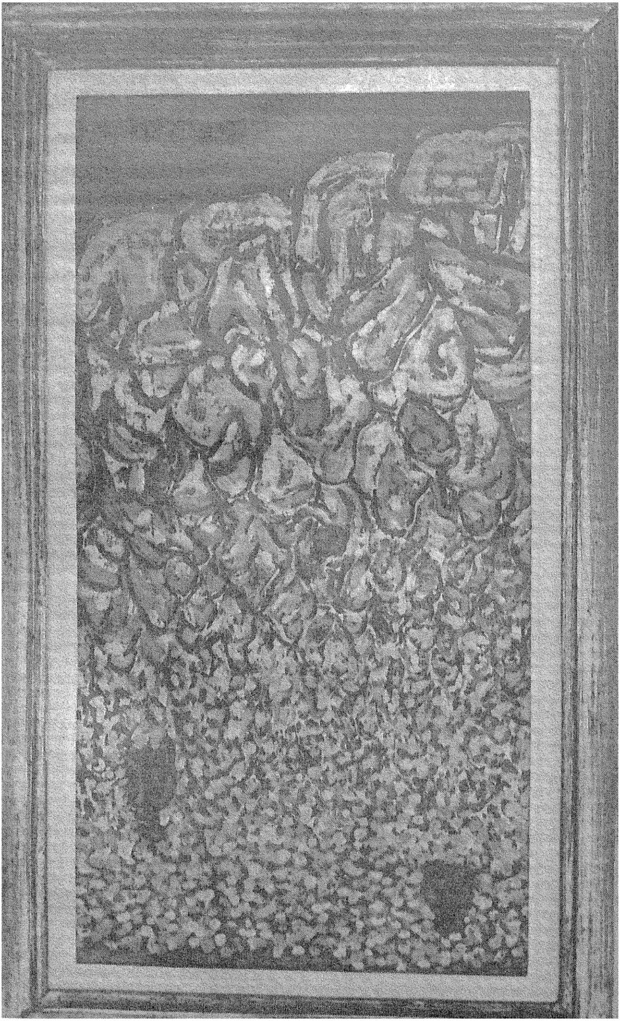
فلماذا إذن ، يتحدث بعض النقاد في هذه الأيام عن « أدبية الأدب » وكأنها « صيحة جديدة » في النقد ؟

إذا تأملنا ظروف هذه الدعوة ، وجدناها راجعة إلى أحد سببين ، إما أن الكاتب المبدع يريد أن يرد عدوان بعض القوى على حريته في الأبداع ، وإما أن الناقد يريد أن يصرف المبدع عن كل شيء سوى عمله الإبداعي . والمراد بكل شيء هنا هو كل ما يهم البشر الاخرين . وبما أن العالم في عصرنا منقسم إلى قسمين : قسم يريد أن يسخر الأدب لخدمة الايديولوجيا وقسم آخر يريد أن يحول البشر إلى آلات منتجة ومستهلكة للسلع ، ولا وقت لديها ولا طموح للتساؤل عن قيمة حياتها ، فطبيعي أن يرتفع صوت الداعين إلى « أدبية الأدب » في الشرق والغرب .

على أن البداية ربما أمكن تحديدها بأواخر القرن التاسع عشر . فقد شهد ذلك القرن موجة جمود ورجعية في آخره كما شهد موجة انطلاق وتحرر في أوله .

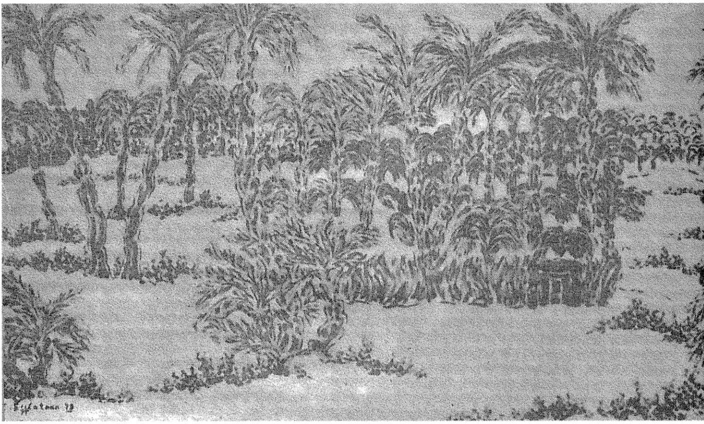
في أوله أصبح للأديب جمهور قاريء أغناه عن رعاية النبلاء . فانطلق يعبر عن نوازعه الفردية ، التي كانت في الوقت نفسه حاجة اجتماعية للطبقات الجديدة . واقتحم أشكالا جديدة في التعبير ، محطمًا القوالب القديمة ، ومؤكدًا مقولة مدام دي ستايل : أن اختلاف الأحوال الاجتماعية يستتبع اختلاف الأشكال الأدبية . ثم لما وصلت أوربا إلى أواخر القرن كانت مفاسد الرأسمالية قد تجلت للعيان ، فظهرت في الأدب نزعة إلى الانكفاء على الذات ، والتعزي بمسرات الفن ، وعبرت عن نفسها بشعار «الفن للفن»،الذي جمع عدة مدارس : البرناسية والرمزية في فرنسا وعصبة المجان في إنجلترا وجماعة « أوراق الفن » في ألمانيا . وجدير بالذكر أن هذه الدعوة ، التي غلبت على الشعر خاصة ، قوبلت بتحد عنيف في مجال الرواية والمسرح من قبل الطبيعية أولا ومن بعدها الوجودية ثم المسرح السياسي أخيراً .

هذا كله في أوربا الغربية ، حيث تبرهن حركة الفعل ورد الفعل على أن الأدب مستمر في الصراع لاثبات وجوده في الحياة . أما في روسيا فقد شهدت بدايات القرن الحالي صراعًا مماثلاً تمسك فيه جوركى بتراث الواقعية الروسية بينما غلب على الشعر اتجاه نحو «الفن الخالص»،ربما كان – في



جانب منه – رد فعل ضد واقعية نكراسوف المسرفة، ولكنه كان في أساسه تنحية للأدب عن دوره المؤثر في المجتمع، لمصلحة النظام القائم. فلما نجحت ثورة أكتوبر وشرعت في تحويل المجتمع إلى النظام الاشتراكي انقلبت الآية: فأصبح من واجب الأدب أن يندمج اندماجًا كليًا في هموم المجتمع (من وجهة نظر التغيير المنشود بطبيعة الحال) ولاشك أن الدولة أسرفت في فرض توجيهاتها على الأدب، ولا سيما في عهد ستالين الذي أصبح اسم وزير ثقافته « زدانوف » علمًا على الارهاب الفكري. هنا لقيت الدعوة إلى «أدبية الأدب» رواجاً بين الكتاب الأحرار، الذين رأوا – بحق – أن في إخضاع الأدب للأيديولوجيا قتلاً للأدب.

هكذا نرى أن دعوة « أدبية الأدب » ليست دعوة خالصة للأدب، ولكنها مشوبة دائما بغرض سياسي. فحين يعجز النظام السياسي عن معالجة أدواء المجتمع يشجع على انتشار هذه الدعوة بمختلف السبل، حتى يأمن على نفسه أن يفتضح من خلال أعمال أدبية وثيقة الصلة بالواقع. وحين يقوم نظام سياسي مطلق يسعى لتغيير حياة الناس ولو بالعنف، ويحاول تجنيد الأدب لذلك، تصبح دعوة « أدبية الأدب » دفاعًا مشروعًا عن حرية الكتابة. والنظر الموضوعي المحايد يحكم بأن أحوال العالم الثالث لا ينطبق عليها أحد هذين الوصفين. ومن ثم فلا مكان لدعوة «أدبية الأدب» فأدبية الأدب حقيقة مسلمة، كحقيقة كونه إنتاجا إنسانيا لمجتمع إنساني، يتأثر – حتما – بحالة المنتج وحاجة المستقبلين.



نخيل الواحة ــ ١٩٧٨

لوحات إنجى أفلاطون :

وَهَجٌ يُضىءُ ولا يَحرِق !

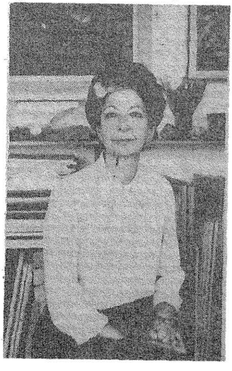
عز الدين نجيب

مساء الاثنين ١٧ ابريل (نيسان) رحلت الفنانة المصرية إنجى أفلاطون عن ٦٤ عاما ، بعد رحلة خصبة مع الفن التشكيلى تناهز سبعة وأربعين عاما ، منذ أول معرض شاركت فيه عام ١٩٤٢ مع جماعة الفن والحرية تحت رعاية استاذها الفنان كامل التلمسانى ، وهى رحلة لم تقتصر على الابداع الفنى ، بل كانت تجسيدا حيا لمعنى أن يكون الفنانة موقفا وصاحب رسالة السانية ومشاركا فى تغيير الواقع نحو الأفضل ، ولو دفع فى سبيل ذلك من حريته وأمنه وأغلى سنوات عمره .

وإذ أصبحت « إنجى » الآن تاريخا ، فإن بوسعنا أن نقول إنها كانت عصرا من الفن والنضال – معا – على قدم المساواة : فعلى صعيد الفن شاركت إنجى ، ضمن الرموز المبكرة لجيل التمرد التشكيلى أوائل الأربعينات ، فى ترسيخ أسس فن التصوير المصرى الحديث ، مستهدية ، وسط حماس ذلك الجيل ، بالمنجزات الجديدة فى الفن الأوروبى الحديث ، خاصة السوريالية ، ومع ذلك فإنها لم تتردد فى التمرد على هذه الانجازات واختارت طريقها الخاص ، النابع من معايشتها العميقة للواقع المصرى ، ومن قناعاتها الفكرية والنضالية ، ولم ترهبها – على مدار السنوات الطويلة – صيحات الهجوم على الواقعية والالتزام ، ودعاوى الاثارة الشكلية الفارغة من أى مضمون ، اللاهثة خلف الاتجاهات الأوروبية باسم الحداثة ، وهى التى تربت منذ طفولتها على الثقافة الأوروبية ، ونمت فى كنف البرجوازية المتعالية عن واقع الشعب والتابعة للغرب ... ومع ذلك فإن تجربتها الابداعية تعد اضافة حقيقية الى تطور فن التصوير المصرى الحديث ، ومحاولة جادة – ضمن محاولات أخرى متفرقة – للخروج بهذا الفن من مأزق التبعية للغرب نحو بلاغة جمالية مستقاة من جماليات الطبيعة والواقع ، دون التنكر للتراث الأوروبى وتطوره .

وعلى صعيد النضال الوطنى والديمقراطى والثقافى ، فانها كانت بين قلة نادرة من المثقفين المصريين ، قرنوا الكلمة بالفعل ، ولو تصادموا بسبب ذلك مع طبقتهم المستغلة ومصالحهم الاجتماعية المباشرة ، أو تعرضوا لبطش السلطات والسجن الطويل ...

والكلمة هى النظرية الثورية (الماركسية) والفعل هو الكفاح الوطنى والاجتماعى والديمقراطى من خلال الحزب الشيوعى ، بكل ما يتطلبه من عمل سرى محفوف بالمخاطر ، أو عمل علنى محاصر بالرفض الاجتماعى ، خاصة بالنسبة لفتاة برجوازية تنحدر من أصول اقطاعية ... وحتى بعد المتغيرات السياسية والاجتماعية بمصر منذ عام ١٩٦١ ، وبعد خروجها من السجن عام ١٩٦٤ ، (وهى متغيرات كان يمكن أن تعفيها من ممارسة أى دور سياسى ، فيما لو كانت تبحث عن راحة الضمير استنادا الى ما قدمته من تضحيات) ، فانها لم تتردد فى



استمرار المشاركة فى ارساء القيم الديمقراطية والثقافية التقدمية ، عبر قنوات حزبية معارضة للنظام ، أو منظمات دولية للسلام والتحرر ، أو لجنة الدفاع عن الثقافة القومية التى شاركت فى تأسيسها ، أو جماعة أتيليه القاهرة للفنانين والكتاب خلال عضويتها لمجلس ادارتها على مدى أكثر من عشر سنوات متصلة .

فى عام ١٩٤٢ ، علق الناقد مارسيل بياجينى بجريدة « لاباترى » على ثلاث لوحات رآها لانجى أفلاطون بمعرض جماعى بالقاهرة لجماعة الفن والحرية قائلا : « إنجى أفلاطون ذات السبعة عشر ربيعا ، تلميذة التلمسانى منذ عامين ، رائعة هى هذه « المناظر الليلية » بخضرتها المتداخلة وكأنما هى أدغال من الأفاعى ، بمساحاتها التي يتخللها الاصفرار واخضرار الزمرد ، وكأنها ساحرة ركبت فرشاتها ، هل تستدعى لوحاتها الى الذاكرة احدا ما ؟.. ربما بعض أعمال « ماسون » الذى قد لا تعرفه قط ، والأمر على أية حال ليس بذى أهمية ، لأن الطابع الشخصى واضح فى أعمالها ، ولو قدر لهذا النجاح ألا يدير رأس انجى أفلاطون ، فانها سوف تكون رسامة من المستوى الذى نحبه » .

كان ذلك هو الجرس الأول الذى دق احتفالا بمولد فنانة جديدة مبشرة ، والنبوءة التى تحققت عبر عشرات السنين اللاحقة ، وأثبتت وجودها برسوخ فى المحافل المحلية والدولية ، بحيوية فتاة فى ربيع دائم !

كان مدخلها الى عالمى الفن والوعى الثورى واحدا ، وهو التصاقها بجماعة « الفن والحرية » التى أسسها عام ١٩٣٩ الشاعر جورج حنين مع الفنانين رمسيس يونان وكامل التلمسانى وفؤاد كامل .. كانت الجماعة تؤمن بالثورة على المجتمع القائم ، وباللحاق بالعصر ، الذى كان ضميره يصرخ برفض الحرب والطغيان ، وعلى صعيد الفن كانوا ينادون بالثورة على الاتجاه الأكاديمى المحافظ الذى كان سائدا بمصر آنذاك ، بعد أن قال جيل الرواد كلمته وانتهى الى التكرار والجمود والمظهر البرجوازى .. وكان ردهم على ذلك الاتجاه يختلف من فنان إلى آخر : فبينما كان رمسيس يونان ينتهج السوريالية (التى كانت حينذاك ثورية) كان التلمسانى ينتهج التعبيرية ، فيما كان فؤاد كامل يميل الى الرمزية ، قبل تحوله سريعا الى التجريد .

وانعكست هذه التأثيرات – خاصة تأثير التلمسانى – على لوحاتها المبكرة ، فبرز فيها التعبير عن بشاعة الحرب ، وعن خشونة الواقع الذى تحول الى غابة وحشية ، وغلبت الألوان الداكنة والخطوط العنيفة السميكة ... وكشأن الفنانين الرومانسيين جميعا ، كان الوجه الآخر لهذا العنف الانفعالى والتأجج العاطفى ، هو وميض من الشاعرية ، وهذا ما بدا من تلألؤ مناظرها الليلية بزرقة القمر واخضرار الزمرد .

ومع نضوج وعيها السياسى ومعايشتها الحميمة لواقع الطبقات الشعبية ، أخذت تتخلى

تدريجيا عن تأثرها بالمدارس الغربية الحديثة – من سريالية وتعبيرية ورمزية – وتقترب من التعبير التلقائى عن الواقع الخشن فى البيئات الفقيرة ... وهكذا امتلأ معرضها الخاص الأول (١٩٥٢) ومعرضها التالى (١٩٥٩) بلوحات تعج بالنسوة الكادحات فى البيوت الخانقة والحوارى الضيقة ، فى أعمال الغسيل والخبيز والحياكة ، وقد اكتسين باللون الأسود ، وتحددت أجسامهن بالخطوط الخشنة خشونة حياتهن ، كما تمتلىء بصخب المظاهرات الوطنية المطالبة بالاستقلال وبالحزن والجلال اللائقين بجنازة الشهيد .

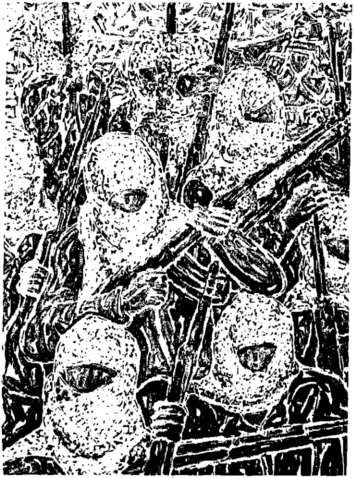
ولعل هذا ما كان يعنيه الفنان المكسيكى العالمى « سيكيروس » حين كتب عن معرضها عام ١٩٥٩ : « اتخذت انجى أفلاطون الطريق الى فن اجتماعى وواقعى فى نفس الوقت ، يبدأ من العزيمة القومية ويتحرك بتصميم فى المجالات التشكيلية مع الكائنات ومع الحياة الكاملة للناس فى وطنها ، وهى لا ينقصها شىء مما يقود الى الواقعية الحديثة ، الواقعية الأكثر نطقا والأغنى من الواقعية القديمة ... » .

لكن الحقيقة أن انجى كان ينقصها شىء هام جدا لبلوغ تلك الواقعية الحديثة التى يعنيها سيكيروس ، كان ينقصها أن تنتصر فى تجربة عميقة تجعل تعبيرها الفنى ينبع من خلاصة الاحساس بالألم الانسانى ، حين يذوب داخل عناصر اللغة الفنية المتفردة ، دون أن يعنيها بالدرجة الأولى أن تلقى الاستحسان من عشاق الشعارات ... نعم ، كان ينقصها امتحان قاس لايمانها بقضيتها وبموهبتها معا .. بعيدا عن الاضواء والتشجيع بكل أشكاله .

وما أسرع أن جاءها هذا الامتحان ...

ففى نفس العام الذى أقامت فيه معرضها الثانى (١٩٥٩) وجدت نفسها معتقلة بسجن القناطر الخيرية ، ضمن حملة اعتقالات سياسية واسعة قام بها النظام الناصرى ضد الشيوعيين ، لتقضى بالسجن خمس سنوات كاملة !

احتملت انجى المحنة بصلابة ، خاصة عند تسكينها قرب عنبر الساقطات والقاتلات وتاجرات المخدرات ، وعند حرمانها من أدوات الرسم ومن الكتب .. ومع ذلك رفضت كل مساعى أهلها (الواصلين) للافراج عنها بعد ان يضمنوا حسن سلوكها .. (وهو ما يعنى ابتعادها عن العمل السياسى وقبولها شروط الحياة مع الاسرة الارستقراطية) .. وهكذا تبرأ منها الأب ، لكن الام لا تستطيع إلا أن تكون أما ، ولو بطريقة طبقتها ، فقد كانت ترسل إليها – مع النقود والمأكولات – ملابس السجن الاجبارية وهى مكوية ، بعد ان تحيكها من أفخر الاقمشة وعلى احدث الموديلات !



وتعلمت بالسجن أكثر مما تعلمته خارجه ، ومارست حريتها وهى بداخله بطريقة فذة .. من خلال الرسم ... كان خلاصها الحقيقى (بعد نجاح المفاوضات مع ادارة السجن لحصولها على بعض الأدوات الفنية) هو الاستغراق فى رسم المسجونات بسجن القناطر ، أو بمعنى أشمل : راحت ترسم الحيوات السفلية الزاخرة بالمعاناة والخطيئة والخوف والمجهول والتمرد والقهر والشهوات المدفونة والصبوات المحرمة التى تستشيط استعارا لدى أقل لمسة جنسية ، ترسم الأشواق العاطفية والأمومية الحبيسة والأيام المتساقطة أو المتلاشية فى بطء كظلال النهار وساعات الانتظار اللا نهائية التى تعيشها السجينات غير السياسيات ، أو خطوط الزمن على وجوههن التى توشك أن تفقد آدميتها .

وكما رسمت السجينات فى حالاتهن وتجلياتهن المختلفة - فرادى وجماعات - كذلك رسمت من خلال نواقد العنبر المطل على النيل ، المراكب التى تحمل بلاليص الفخار وأشرعتها المعبأة بنسائم الحرية ، ورسمت الصيادين والمراكبية والحمالين الذين تحملهم تلك المراكب ، مع رقعة صغيرة من السماء الناصعة .. وتلك جميعا كانت أجنحتها الخضراء الغضة للتحليق بعيدا .. نحو عالم الحرية المفقود والحياة الرحيبة .

ولكل فنان حقيقى فترة يولد فيها من جديد ، أو يعيد اكتشاف نفسه والعالم .. مثلما كانت الراحلة الى الجزائر بالنسبة لديلاكروا ، وفترة العمل بمنجم الفحم بالنسبة لفان جوخ ، وفترة الحياة بجزر تاهيتى بالنسبة لجوجان ، ورحلة المغرب العربى بالنسبة لماتيس ، وفترة العمل بالحبشة بالنسبة

لمحمد ناجى .. وهكذا كانت فترة سجن النساء بالقناطر الخيرية هى اعادة اكتشاف انجى أفلاطون لموهبتها وللحياة معا ، وهى الخمائر الحقيقية لنضوج الشخصية المتفردة لها فى التصوير الزيتى ، التى تمثلت فى عناصر متعددة ...

● أصبح للحركة فى اللوحة مفهوم مختلف عن مفهوم الحركة العضوية أو الخطية ، وقوام الحركة الجديدة هو الضوء القوى واللون الناصع واللمسات المتوهجة المتزاحمة .

● أصبحت سرعة الايقاع فى اللوحة بديلا تعبيريا مناهضا للصمت المفروض والزمن الممطوط ، وذلك عن طريق ضربات الفرشاة القصيرة المتلاحقة فى مسطح صغير تتراص فوقه المشخصات متلاحمة توحى بالضجيج .

● وبعيدا عن الأضواء والجماهير ، ومن خلال التأمل الهادىء فى ليالى الصمت ، أدركت أن المعانى السياسية الزاعقة لا تكفى لتعطى للعمل الفنى قيمته ، وأن هناك جوهرا أعظم يكمن فى خلاصة الاحساس بهذا المعنى وابتكار « شكل » جديد يحمله .

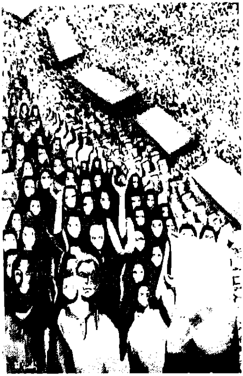
● ومن خلال الحرمان الطويل من جمال الطبيعة ، إلا ما يسمح به مربع نافذة العنبر المحجوب بالقضبان ، أدركت أن الطبيعة هى المعادل للحرية ، وأن جمالها سيظل الملهم الأكبر للفنان .

● وإذا كان جمال الطبيعة محورا للفن ، وتعبيرا عن الحرية ، فان هذا الجمال يبلغ جمال حفل العرس والزواج ، حين يغمرها الانسان بالعمل ، والعمل رمز للانسان ، مثل ذلك المراكبى الذى كانت ترسمه على صارى مركبة عبر نافذة العنبر .

تلك القيم الخمسة أصبحت أعمدة راسخة لأسلوبها الفنى الذى تميزت به منذ خروجها من السجن عام ١٩٦٤ ، واتجهت الى القرية ترسم وترسم ، لا تهتم بالبيوت أو بالتفاصيل عامة ، بل بالانسان ، بالعمل ، بالحركة ، باللون ، بالضوء ، بالملمس ، بالايقاع ، بالاحساس الذائب فى فسيح لغتها التشكيلية المبتكرة ، التى لا تعرف هل تذكرك بالتأثيريين أم بفان جوخ أم بالسجاد الفارسى أم بالزخارف الصينية واليابانية القديمة ... فنسيجها التصويرى يتألف من بقع لونية متجاورة ومتوازنة وضربات « حوشية » لاهثة من فرشاة مشبعة بالالوان على ارضية بيضاء ناصعة ، حرصت انجى على ان تبقى منها ثغرات ضوئية متناثرة وسط الضجيج اللونى ، فتحدث وميضا بصريا ، « كدنانير تفرُّ من البنان » على حد وصف الشاعر العربى القديم .

أصبحت لوحاتها احتفالات طقوسية بالخصوبة والتجدد والعطاء فى الطبيعة ، أغنيات مرحة للجنى والحصاد ، ولزهو الانسان بسيطرته على الطبيعة ، التى صارت بين يديه امرأة فاتنة تسلم له ثمارها وهى مزدانة بأبهى زينة ، أما دقات الدفوف وجلجلة الزغاريد فى هذا المهرجان : فهى ضربات الفرشاة المحملة بالأحمر والأخضر والأصفر والأزرق والطوبى ، وكأنما اطلقت – هى

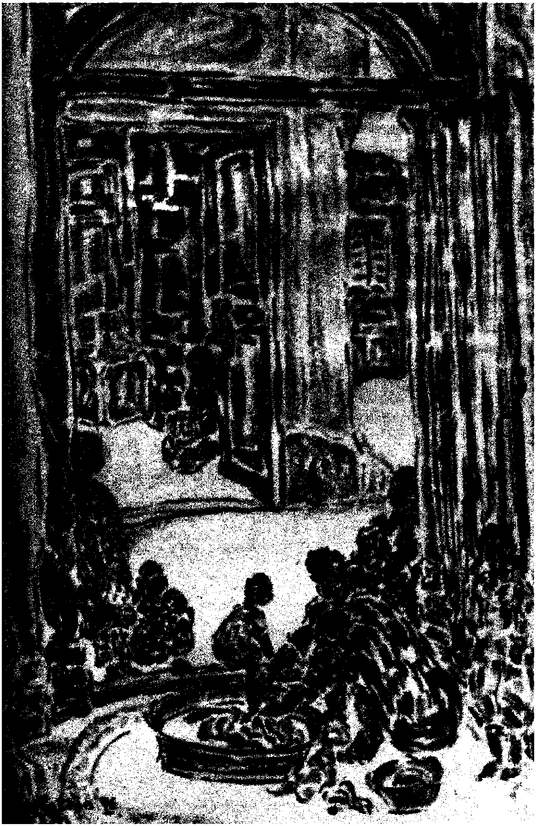
لم ننسى ١٩٥١



الاخرى — من اعتقال طويل ، فصارت كل ضربة فرشاة تولد من داخلها دوامة من الضربات المتتابعة حولها ، فى مجال فلكى خاص كعناقيد النجوم فى سماء صافية ، وهى أيضا معزوفات تقترب أحيانا من ضجيج الآلات النحاسية وهى تحتفل بالحرية المستعادة ، وأحيانا تقترب من دندنة العود ، لهذا فنحن لا نكاد نجد فى هذه اللوحات فراغا أو مساحة لونية ساكنة ، وهى فى ذلك تتشابه مع الفنون الشرقية بوجه عام .

على هذا الدرب سارت انجى معظم مراحلها الفنية التالية حتى وفاتها ، وان تضاءل الزحام فى لوحاتها شيئا فشيئا ، وحلت محله مسحة تأملية صوفية أو حالمة .. فقد انفسح المجال للمساحات البيضاء بين عناصرها المجسمة أو اللمسات اللونية الصاخبة ، وتزايدت الومضات الضوئية التى تتخلل غصون الأشجار وسيقان النخيل وسعفه وأبراج الحمام .. ان هذا الفراغ المضىء بغير شمس ، فى مجموعات الواحات « سيوة والواحات وسيناء الجنوبية والعريش والأقصر » تلك المناطق التى ظلت انجى وفية لها ، تزورها كما يزور الدرويش المقيم أضرحة الأولياء حتى أواخر أيامها .. هذا الفراغ يعطى إحساسا تأمليا دائما ، واحساسا بالشفافية فى نفس الوقت .. ان اللانهائية والصفاء والوهج الأبيض الحنون الذى يضىء ولا يحرق ، لم يكن مستمدا من طبيعة خارجية ، بل من أعماق روحها ، وإن المرء ليشعر بأن اللوحات قد امتلأت بالهواء النقى ، كأنفاس هادئة تتردد بانتظام من رئة غير مرئية .. وسوف تظل تتردد عبر لوحاتها الخالدة حتى لو توقف قلبها الغانى عن النبضات .

في الدار ١٩٥١



دراسة

العلاقة بين الايديولوجية والسلطة والثقافة

عبد الواسع قاسم*

يحتل العمل الثقافي الثوري بين صفوف الشعب والمؤسسات الثقافية والاجتماعية فى ظروف الأستغلال الرأسمالي والاستعماري أهمية كبيرة في الدفع بعجلة النضال من أجل تحرير الكادحين من السيطرة الطبقية للرأسمالية ومن أجل تحرير شعوب المستعمرات من الاستبداد الاستعماري **ويعود اهتمام الشيوعيين بالعمل التنظيمي والثقافي بين الكادحين ، وخصوصاً بين العمال إلى البيان** الشيوعي الذي اوضح بجلاء ان هدف الشيوعيين هو : تنظيم البروليتاريين فى طبقة وهدم سيادة البرجوازية والاستيلاء على السلطة ، من أجل إقامة مجتمع الاشتراكية والمساواة .

ولقد ارتبط النضال السياسي والثقافي داخل النقابات المهنية والثقافية والاجتماعية بالتطور التاريخي للطبقة العاملة في ظل تطور الرأسمالية نفسها وتنوع أشكال استغلالها ، حين تطلب من الطبقة العاملة رص وتوحيد صفوفها في اتحادات نقابية من أجل خوض النضال الطبقى ومواجهة الوحدة الطبقية للرأسمالية ، وكما رأى لينين فقد « كانت الاتحادات النقابية المهنية تقدما هائلاً للطبقة العاملة في بداية تطور الرأسمالية كانتقال من تناثر وعجز العمال إلى أسس التوحد الطبقي ... »(١)

وفي أتون الصراع الطبقي السياسي والثقافي في المجتمع تجد الأحزاب الشيوعية والعمالية والديمقراطية الثورية في العمال والفلاحين والمثقفين وكل الكادحين المنظمين في اتحادات مهنية أو اجتماعية قوة ثورية فاعلة ومؤثرة في تقرير مصير مستقبل هذا الصراع ، كما أن هذا الجيش

★ رئيس تحرير مجلة « قضايا العصر » بعدن

الكادح يجد أيضا في هذه الأحزاب المرشد. الثوري الى المستقبل الثقافي الجديد ، بل والطليعة المكافحة التي تكون دائماً على رأس نضال الجماهير من أجل إسقاط سلطة القوى الرجعية القديمة وإقامة سلطة جديدة تجسد **مصالح هذه الجماهير** وتعبر عن طموحاتها وتطلعاتها المستقبلية نحو خلق ثقافة أكثر تقدماً وإنسانية ...

وتولي الأحزاب الثورية أهمية كبيرة للمنظمات المهنية والثقافية والاجتماعية في نضالها الايديولوجي والسياسي والتنظيمي ضد قوى الاستغلال الطبقي وثقافتها وتكتشف فيها قوة هائلة يمكن الركون إليها في بلوغ الأهداف التي تناضل من أجلها ... فهذه المنظمات الجماهيرية عبر تغلغل العناصر الأكثر وعياً سياسياً وثقافياً في النشاط الجماهيري تلعب دوراً هاماً في تنظيم الجماهير وتعبئة قواها وتوعيتها سياسياً لكي تنخرط في النضال الطبقي والسياسي وتحقق الانتصار لقضية الحرب الثورية .. قضية بناء صرح ثقافة المساواة والعدالة الاجتماعية .

وتتعاظم أهمية دور المثقفين الشيوعيين والتقدميين والثوريين داخل المنظمات المهنية والثقافية والاجتماعية ، بعد سقوط السلطة الاستبدادية والاستغلالية لقوى البرجوازية والاستعمار ، ومن ناحية أخرى تنفتح أمام الكادحين آفاق جديدة لكي يشاركوا في بناء المجتمع التقدمي الجديد . ذلك ما دلت عليه ثورة أكتوبر الاشتراكية .**العظمى** قبل ٧٠ عاماً ، وتدل عليه اليوم عدد من التجارب الفتية التي تتجه نحو **بناء الاشتراكية وثقافتها** .

فبعد أن ظفرت البروليتاريا الروسية بالسلطة السياسية اثر انتصار ثورة اكتوبر العظمى وسقوط البرجوازية ، أعار لينين اهتماماً كبيرا لدور منظمات الكادحين والمثقفين ، وعلى وجه الخصوص المنظمات النقابية المهنية ، في بناء الاشتراكية وتعتبر الاستنتاجات والتعاليم التي توصل إليها جزء لا يتجزأ من نظرية الماركسية اللينينية .. إذ كتب يقول أن «الاتحادات النقابية المهنية تصبح وينبغي أن تصبح ... هي المنظمات التي تقع عليها بالدرجة الأولى مسؤولية إعادة تنظيم مجمل الحياة الاقتصادية على أسس الاشتراكية »[٢]كما نظر إليها بوصفها مدرسة للادارة ومدرسة لتدبير شؤون الاقتصاد ومدرسة للشيوعية ولكنه رفض عزل هذه المدرسة عن مدرسة الحزب **الشيوعي وقيادته** ». وكان يرى أن قيادة وتوجيه الحزب للاتحادات النقابية المهنية هو شرط لتحقيق مهمات هذه الاتحادات بنجاح ، وفي مقدمة **ذلك هدم** ثقافة الرأسمالية وبناء ثقافة الاشتراكية ...

ثورة اكتوبر العظمى والثقافة الجديدة :

لم تستنهض ثورة أكتوبر الاشتراكية العظمى الطبقة العاملة لكي تلعب دورها الثقافي التاريخي – في المشاركة في ادارة السلطة والرقابة الاقتصادية والاضطلاع بمهمة بناء الاشتراكية ، بل أنها استنهضت ملايين الفلاحين الفقراء في الريف الذين كانوا يعانون من استغلال البرجوازية والكولاك ، لكي يتوحدوا في الاتحادات النقابية الزراعية والتعاونيات ...

وتكتسب أفكار لينين ورؤيته السياسية بصدد العلاقات المتبادلة بين المدينة والريف **ومطالبته** بمد يد العون والمساعدة إلى البروليتاريا الريفية من أجل تحقيق الانقلاب الاشتراكي في الزراعة أهمية كبيرة ، باعتبار أن ذلك هو السبيل الوحيد للقضاء على الفقر والاستغلال .. فقد كان يرى أن منظومة الاقتصاد الصغير لا تستطيع ان تقضي على فقر جماهير الريف في ظروف وجود

الإنتاج السلعي ، وكان يرى أن الاشتراكية وحدها هي القادرة على أن تدفع بقوى الانتاج في الريف إلى الأمام وتطويرها على نحو متسارع بفضل تطور الصناعة الاشتراكية للبرولتياريا ...

وطرح أمام مناضلي الحزب البروليتاري المهمات النضالية التكتيكية الصائبة التي من شأنها أن تطبق سياسة السلطة السوفياتية بنجاح تجاه البروليتاريا الريفية وتؤمن تحقيق الأهداف الاشتراكية للاقتصاد الزراعي .. بل أنه في ضوء فهمه للتمايزات والفروقات والتناقضات داخل طبقة الفلاحين عموماً تحدث يقول « يجب علينا أن نعرف كيف نعطي الفلاح المتوسط مهمة واحدة ... مهمة مساعدتنا في التبادل التجاري .. في فضح الكولاكي وكيف نعطي التعاونيين مهمة أخرى : فهم يملكون جهازاً لأجل توزيع المنتجات على صعيد جماهيري ، وهذا الجهاز إنما يجب علينا أن نأخذه لأنفسنا »[٣]

إن الاشتراكية لا تولد عبر تطور قوى الانتاج فى البينان التحتى للرأسمالية – التى جاءت من رحم المرحلة الاقطاعية – ولكنها بعملية قيصرية تولد في البنيان الفوقى عبر اسقاط سلطة الرأسماليين وإقامة سلطة دكتاتورية البروليتاريا ، التى تتيح الامكانية لتحويل ملكية وسائل الانتاج الرأسمالية الى ملكية اجتماعية في خدمة الكادحين وتطوير حياتهم المعيشية والروحية .... أي أن بناء الاشتراكية لا يتم في فراغ ولكن من المواد التي تركتها الرأسمالية بعد سقوط سلطتها ...

في مؤلفه الشهير (مرض الطفولة اليساري) كتب لينين يقول : « نحن نستطيع (بل وينبغي علينا) أن نبني الاشتراكية ليس من مادة بشرية خيالية أو من مادة خلقناها خصيصاً وإنما ذلك الذي خلفته لنا الرأسمالية ... »

وكما انطلق لينين من تركة الرأسمالية في بناء الثقافة الاشتراكية ، انطلق كذلك من التركة الثقافية الابداعية للبشرية وتلك التى خلفتها الرأسمالية أيضاً ، ونبه من محذور الوقوع في وهم الثقافة البروليتارية الجاهزة...كتب يقول : «**ليست الثقافة البروليتارية شيئاً لايعرف له أصل...ليست شيئاً ابتدعه أشخاص يسمون أنفسهم أخصائيين بالثقافة البروليتارية هذا هراء كله فالثقافة البروليتارية يجب أن تأتي تطويراً طبيعياً لمخزنات الثقافة التى جمعتها البشرية تحت نير المجتمعات الرأسمالي** والاقطاعي والدواويني ، وهذه السبل والطرق كلها قادت وتقود إلى الثقافة البروليتارية ويضيف « **فقط عبر الالمام الدقيق بالثقافة التى ابدعها مجمل تطور البشرية ... فقط عبر تطويرها ، يمكن بناء الثقافة البروليتارية** »[٤] وفي تقييمه لمصاعب ونجاحات السلطة السوفياتيه أشار إلى « أن الرأسمالية لا تمنح الثقافة إلا للأقلية ، والحال ينبغي لنا أن نبني الاشتراكية من هذه الثقافة ولا مادة أخرى عندنا »[٥] .

تلعب السياسة الثورية المستندة إلى وعي ثقافي عميق دوراً هاماً في التحول الثقافي الاشتراكي الشامل للمجتمع ، إلا أن الوعي الثقافي العميق يشترط بدوره جوهرياً الاستيعاب النظري **لايديولوجية الماركسية اللينينية التي تشكل الثقافة جزءاً من أجزائها المكونة ، فالأيديولوجية الثورية** هي وحدها طاقة جبارة لرسم سياسة واعية لمشروع ثقافي شامل ، وبدون ذلك يستحيل بلوغ الثقافة بمفهومها الماركسي اللينيني ... **ذلك « أن الثقافة إذ لم توجه بصورة واعية ، وتطورت على**

نحو عفوي تخلف وراءها صحراء قاحلة »[٦] وكما يشير ماركس فإنه « لا يكفى لكى نتذوق الأدب والفن ونفهمه أن نمتلك ثقافة عامة ، بل ينبغى أيضا أن نمتلك ثقافة غنية خاصة » .

إن توجيه الثقافة توجيها واعيا على أساس امتلاك « ثقافة غنية خاصة » لابد أن يفضي بالضرورة إلى نهج سياسة ثقافية خلاقة « السياسة الجادة تحتاج للثقافة الجادة والثقافة الجادة لاحياة ولا تطوير لها بغير سياسة جادة كذلك »[٧]

يعود لينين في ضوء السياسة الثقافية لسلطة البروليتاريا ، ليؤكد من جديد على أنه « لا يمكن بناء الاشتراكية إلا من عناصر ثقافة الرأسمالية الكبيرة والمثقفون عنصر هام من هذا النوع » ومن هنا « فقد ظهرت امكانية ... الاستفادة من هؤلاء المثقفين في صالح الاشتراكية ، هؤلاء المثقفون الذين ليسوا اشتراكيي الميل ولن يكونوا أبدا شيوعي الميل ، ولكن الذي يحملهم الآن سير الأحداث والعلاقات الموضوعي على التزام موقف الحياد إزاءنا ، موقف الجار للجار »[٨]

ولأن المثقفين الذين انتجتهم الرأسمالية وتربوا في أحضان مؤسساتها التعليمية ورضعوا من ايديولوجيتها ، لا يمكن – باستثناء حالات – أن يميلوا الى الاشتراكية أو الشيوعية ، فقد طالب لينين بأن يعهد إليهم « بمهام واضحة ، معينة ونراقب ونتثبت من تنفيذها » وأن يتم التعامل مع الاختصاصيين المفيدين للثورة « في اطارات محددة توفر للبروليتاريا مراقبتهم » وتكليفهم بالأعمال ولكن في الوقت نفسه مراقبتهم بيقظة بتعيين المفوضين فوقهم وبقطع دابر مقاصدهم المعادية للثورة ، وينبغى في الوقت نفسه أن نتعلم منهم »[٩]

ويربط لينين مشروع الثقافة الاشتراكية بالدور السياسي للحزب والمنظمات المهنية والابداعية ، ولا يرى آفاقاً لقيام ثقافة حقيقية خارج النشاط السياسي للطليعة الثورية وجماهير الكادحين ، فـ « الحزب السياسي للطبقة العاملة ، أي الحزب الشيوعي هو وحده القادر على توحيد وتربية وتنظيم هذه الطليعة البروليتارية الجماهير الكادحة كلها »[١٠] كما رأى أن « المنظمات النقابية تستطيع أن تعود بفائدة هائلة في مسألة تطوير وترسيخ النضال الاقتصادي وتستطيع كذلك أن تصبح معينا بالغ الأهمية في الدعوة السياسية والتنظيم الثوري »[١١] أي تنظيم عشرات الملايين من الناس من أجل التغلب « على تلك القلة من الثقافة وعلى ذلك الجهل وتلك الوحشية التي عانينا منها دائما ، وأكد أن الحزب « وهو وحده القادر على التصدي للتقاليد والارتجاعات المحتومة لضيق الأفق النقابي أو الأباطيل النقابية بين البروليتاريا والاشراف على النشاط الموحد كله للبروليتاريا جمعاء »[١٢] .

ويضيف أن « الانتلجنسيا تسمى انتلجنسيا لأنها بشكل أوعى ، وبشكل أكثر حزماً وأكثر دقة تعكس وتعبر عن المصالح الطبقية والمجموعات السياسية فى كل المجتمع » وجرامشى لا يرى للمثقف إمكانية أن يكون خارج التنظيم ، ولهذا التنظيم ذاته لا يمكن أن يكون بغير مثقفين . ويرى أن « الوعى الذاتي الناقد يعنى تاريخيا وسياسياً ، خلق نخبة من المثقفين ، فالكتلة البشرية لن تتميز ولن تصبح مستقلة « بفعل ذاتها » من دون تنظيم (بالمعنى الشامل) وليس هناك من تنظيم بدون مثقفين » .

الثقافة والمثقف

يتبين هنا أن لينين يربط الثقافة بدور الحزب الطليعي ، كما ربط ماركس من قبل الثقافة بالوعي الموجه أو الثقافة بغنى الثقافة ... وإذن لكي نحقق الثقافة لابد من وجود رافعة ثقافية تستند عليها الثقافة المنشودة ... فكيف يمكن لنا تحقيق مثل ذلك ، وما جوهر ونوع الثقافة التي نريد ....

على أنه قبل ذلك يقتضي تعريف الثقافة والمثقف في الوقت نفسه ... وبالطبع فالثقافة سواء في جانبها المادي أو الروحي ليست ثابتة كجسم جامد ولكنها تتغير وتتطور بدرجة تطور الانسان والمجتمع ، ولكل مرحلة من مراحل التاريخ وتشكيلاته الاقتصادية مستوى ثقافي معين مادي وروحي يطابق تلك المرحلة ، أو تلك التشكيلة ، والطبقة السائدة اقتصادياً هي بالطبع السائدة ثقافياً ، على أنه لا يندر أن تتعايش ثقافات مختلفة تنتمي إلى مراحل تطور تاريخية مختلفة في مجتمع واحد وفي مرحلة واحدة وعلى وجه الخصوص مجتمعات البلدان النامية ، أي المجتمعات ما قبل المرحلة الرأسمالية والتي تعيش في طور من أطوار التطور الرأسمالي ... كما أن المثقف هو الاخر غير ثابت ، فهو يتغير مع تغير الواقع الاقتصادي الاجتماعي ، وهو نتاج وانعكاس هذا الواقع ، ويتطور بتطور المجتمع .. فالمثقف في المرحلة الاقطاعية ليس هو مثقف المرحلة الرأسمالية وليس الأخير هو مثقف المرحلة الاشتراكية .

إن الثقافة هي مجمل ألوان نشاط الإنسان والمجتمع ونتائج هذا النشاط ، وينقسم هذا النشاط إلى شقين : شق الثقافة المادية وشق الثقافة الروحية ، ففي عداد الأول « تندرج جملة الخبرات المادية ووسائل انتاجها » وفي عداد الثاني تندرج « جملة المعارف » ، على كافة أشكال الوعي الاجتماعي : الفلسفة والعلم والأخلاق والحق والفن وغيرها »(١٣) من أشكال الوعى مثل الوعي السياسي والديني والاجتماعي والايديولوجي ...

ويذهب الأستاذ العالم في تعريف مفهوم الثقافة إلى « أن الثقافة تعني أولا المعرفة بالمعنى الشامل للمعرفة ، أي الامتلاك النظري أو التقني أو الوجداني لحقائق الواقع الطبيعي والاجتماعي والإنساني عامة ، وما يتضمنه هذا الامتلاك من انتاج وإبداع كذلك في المجال النظري أو التقني أو الوجداني ، أيا كان مستوى هذا الامتلاك وهذا الانتاج والإبداع »(١٤) ومن هنا فأن الثقافة لا تتجلى في قيم الفن والأدب والفكر والعلوم فحسب ولكن تتجلى أيضاً في قيم الجمال والذوق والسلوك لدى الإنسان وفي كل ما يتصل بحياة الإنسان المعيشية والاجتماعية ، مثل طريقة الأكل والملبس والسلوك وأخلاق التعامل مع الناس ...

وهذا التعريف الأول والثاني يطابق تماماً الاستنتاج الذي خرج به ماركس في منتصف القرن الماضي بشأن الوحدة العضوية والديالكتيكية بين نشاط الإنسان الروحي ونشاطه المادي ، والتي تتجلى في « إن العقل ذاته الذي ينشيء المذاهب الفلسفية في دماغ الفلاسفة ، هو ذلك الذي ينشيء السكك الحديدية بأيدي العمال »(١٥) .

وإذا كانت الثقافة هي ما يبدعه الإنسان في نشاطه المادي والروحي أياً كانت مستويات هذا الإبداع سواء أكان فأساً حجرياً أو صاروخاً يغزو الفضاء وسواء أكانت ملحمة هوميروس أو اشعار بدوي أمي أو أقوال علي بن زايد والحميدين منصور وسواء أكانت لوحات بيكاسو أو رسومات

طفل بسيطة ، إلا أن هذه المستويات الإبداعية يستحيل أن توجد خارج نشاط الإنسان فهو خالقها الأوحد في كل المراحل التاريخية التي مرت بها البشرية.وبرغم أننا نقف في حالات من الإندهاش أمام الأعمال الأبداعية الخالدة التي صنعها رجال عظام خلدتهم البشرية ، إلا أننا لا نستطيع أن نمر دون أن نرى أن الإنسان البدائي الذي حول الحجر إلى فأس حجري ومن عظام الحيوانات صنع بعض أدوات العمل والصيد ، كان قد أمعن الفكر ورسم الصور في ذهنه قبل تشكيل تلك الأدوات التي يستخدمها في العمل من أجل الحصول على مصادر عيشه وللحفاظ على حياته ... والبدوي الذي لا يجيد القراءة والكتابة لم يحل ذلك دون استخدامه عقله في نظم القصائد الشعرية الجميلة عن الحبيبة والقبيلة والحرب والرثاء والمدح والهجاء .. وإذن كل عمل بسيط ينطوي على نشاط ذهني ، وكل إنسان بسيط له رؤية للكون ولما حوله ... **وكما يقول جرامشي ان كل إنسان مثقف إلى حد ما يصرف النظر عن مهنته فهو « يظهر بعض النشاط الفكري ، ويشارك في النظرة إلى العالم ، لديه خط واع للسلوك الأخلاقي وبالتالي فإنه يساهم في تثبيت أو تعديل مفهوم العالم » . وسواء أكان هذا الإنسان أميا أو متعلما فإن له رؤيته الثقافية وتصوراته للكون والمجتمع وله سلوك وتقاليد وقيم ومستوى من التذوق الجمالي ، ويكتسب ثقافته الفردية من الحياة اليومية ومن المحيط الاجتماعي الذى يعيش فيه ويتفاعل معه ومن التفاعل مع الحياة الإنسانية بوجه عام ...**

وإذا كان كل إنسان يحمل في داخله إلى هذا الحد أو ذاك مستوى معيناً من الثقافة ويخلق من نشاطه الانتاجي منتجات إلى هذا الحد أو ذاك من التقنية ، فإن مفهوم المثقف يصبح من السعة بحيث يشمل « المفكرين والعلماء والكتاب والمبدعين والفنيين ورجال الدين والأطباء والمهندسين والمديرين ورجال القانون والموظفين والموجهين الاعلاميين والصحفيين ورجال الأعمال والطلبة ، بل يصبح كذلك لقوى الانتاج اليدوي من عمال وفلاحين »[١٦] ويضاف إليهم ضباط الجيش والسياسيون والمدرسون في حقل التربية والتعليم ..

وفي البلدان النامية (آسيا وافريقيا) التي هي في مستويات تطور أدنى من مستويات البلدان الرأسمالية أو الاشتراكية على السواء ، والتي تمر بالمراحل الانتقالية ولم تنتصر فيها بعد الاشتراكية أو لم تكتمل فيها دورة النظام الرأسمالي تاريخياً ، فإن مفهوم المثقف في هذه البلدان يتخذ معايير مختلفة ، وبشكل عام فهو نتاج التركيبة الاقتصادية الاجتماعية ... ويرى بعض الماركسيين مثلا « إن المثقفين هم كل الذين لديهم مستوى أعلى من الابتدائي »[١٧] وهناك من يقسم المثقفين إلى أربع شرائح على أساس المداخيل المعيشية وهي : الشريحة العليا وتضم ذوي المهن الحرة مثل الاطباء والمحامين والصحفيين ، والشريحة المتوسطة وتضم العاملين في قطاع الدولة والقطاع الخاص والشريحة الدنيا وتضم مدرسي المدارس الابتدائية والممرضين في الخدمة الصحية ودور النشر ، أما الشريحة المعدمة فتضم المثقفين العاطلين عن العمل والذين يحصلون على مصادر عيشهم من عملهم اليومي .

ويذهب البعض الآخر في تصنيف شرائح المثقفين في البلدان النامية على أساس الموقف من سلطة الدولة وسياستها ، وطبقاً لذلك فإن المثقفين ينقسمون على أساس الموقف السياسي الطبقي إلى تيارات ثلاثة :

الأول : تيار القوى الرجعية المحافظة الذي يعبر عن مصالح الاقطاع والبرجوازية الكمبرادورية والاحتكارات الرأسمالية والبيروقراطية وكبار رجال الدين .

الثانـي : تيار البرجوازية الديمقراطية الذي يعبر عن مصالح البرجوازية الوطنية ويتخذ موقفاً معاديا من الاشتراكية ، إلا أنه يتخذ موقفاً معادياً **للامبريالية على الصعيد السياسي.**

ثالثـــا : تيار الديمقراطية الثورية التقدمية الذي يعبر عن مصالح الجماهير الكادحة وطبقة العمال ، وأعلن عن تبني نظرية الاشتراكية العلمية والسير في طريق الاشتراكية .. وهذا التيار يصح القول أنه ينتقل تدريجيا إلى مواقع الماركسية - اللينينية .

إن هذا التصنيف السابق يجب أن يشمل تيار المثقفين الشيوعيين في الأحزاب الشيوعية للبلدان النامية الذي يعبر بثبات عن مصالح العمال والفلاحين ويمتلك رؤية لثقافة متكاملة مستندة **إلى ايديولوجية الماركسية اللينينية...فبرغم أن تيار الديمقراطية الثورية الثقافي يتضمن عناصر** وجوانب من ايديولوجية الماركسية اللينينية إضافية إلى أفكار غير متجانسة إلا أن مجراه العام لابد وأن يصب في مجرى هذه الايديولوجية الثورية ، مما يترتب عليه وحدة نضال المثقفين الشيوعيين والمثقفين الديمقراطيين الثوريين ومن يقترب من أهدافهم الثقافية من التيار الوطني ...

يتضح من التصنيف الشرائحي للمثقفين على أساس المداخيل المعيشية ، أو على أساس المواقف من نظام الدولة السياسي ، إن المثقفين ليسوا كتلة فوق الطبقات أو المجتمع وليسوا كذلك خارج حلبة الصراع الطبقي ، كما يذهب بعض الباحثين ، وهم لا يشكلون طبقة بذاتها مثل الطبقة العاملة أو الرأسمالية ، لا من الناحية الاقتصادية ولا من الناحية السياسية أو الايديولوجية ، ولكنهم ينتمون إلى طبقات وشرائح وفئات اجتماعية متعددة ، وانحيازهم إلى هذه الطبقة أو تلك ... إلى هذه الفئة الاجتماعية أو تلك يقرره موقفهم من الصراع الطبقي الاجتماعي ، وبالذات موقفهم الايديولوجي السياسي من هذا الصراع وليس انتماؤهم الطبقي بعينه .. فقد يكون المثقف منتمياً إلى الطبقة المسحوقة ولكن مصالحه المادية تجعله ينسلخ عن طبقته ليدافع عن طبقة المستغلين (بالكسر) بحكم انتمائه إلى الايديولوجية البرجوازية وقد يكون من طبقة الاغنياء ولكن بسبب امتلاكه الموقف الايديولوجي الثوري ينسلخ عن طبقته لينحاز **إلى طبقة المسحوقين** ...

ويميز جرامشي بين نوعين من المثقفين ، الأول « المثقفون التقليديون » مثل الفنانين في حقل الإبداع الفني والمتعلمين في نظر المجتمع والذين لا يتوقف نشاطهم ، فهم يمثلون « استمرارية تاريخية لا تقطعها حتى التغييرات الأكثر جذرية وتعقيداً في النظم الاجتماعية والسياسية » ويشعرون « أنهم مستقلون ومتحررون من الفئة الاجتماعية المسيطرة »(١٨) والثاني « المثقفون العضويون » مثل مثقفي الرأسمالية ومثقفي البرولتياريا والسياسيون عامة ، فهؤلاء على صلة مباشرة بعلاقات الانتاج الاقتصادية للمجتمع وبالقوى الانتاجية ، وبالصراع السياسي بين سائر الطبقات والقوى السياسية ، **فهنا «يعطى المثقف العضوي طبقته ، انسجاما لوظيفتها سواء في الحقل الاقتصادي أم على المستويين الاجتماعي والسياسي فالمبادر الرأسمالي يدفع إلى الامام المدير الصناعى والعالم السياسي والمبدع الثقافي وقانوناً جديداً ... وهكذا »**(١٩) بهدف حماية الملكية الرأسمالية بمنظومة دفاع متكاملة يشترك فيها المدير بثقافته الصناعية والعالم بنشاطه

السياسي والمثقف بابداعه تحت قيادة صاحب الملكية ، الرأسمالي نفسه .

وفي ظروف السلطة الثورية يصبح « المثقفون العضويون » للطبقة العاملة في وضع يمكنهم من أخضاع بقية المثقفين وجذبهم إلى معترك النضال من أجل أنجاز المشروع الثقافي الثوري للسلطة الثورية وخلق تضامن فيما بينهم وينجذب إلى هذا النضال المثقفون التقليديون ، من جراء اطلاق الحريات الديمقراطية وتنمية الشاطات الابداعية وإقرار حق الجميع في تفجير طاقاتهم الثقافية والإبداعية ... **وإذا كان المثقف التقليدي يمثل « الاستمرارية » فإن المثقف « العضوى » يمثل « الانقطاع » بفعل الأحداث السياسية والانعطافات الاجتماعية التى تتعرض لها المجتمعات من جراء الصراع الطبقي والسياسي** ، إذ ما أكثر ما يتعرض مثل هؤلاء لقمع سلطة الدولة بمختلف الأساليب بما فيها أسلوب القتل أو التعذيب ... إلا أنه في ظل السلطة الثورية ، وطالما بقيت هذه السلطة تعبر عن مصالح أوسع الجماهير في المجتمع ، فإن « نظام التضامن » بين المثقفين يبقى قابلاً للاستمرارية كما يذهب جرامشي في القول ....

وطبقية الثقافة يعنى تحريرها من التجريد النظري أو التعامل معها وفقاً لهذا المعيار ، إذ أنها لا يمكن أن تكون مجردة أو تحوم فوق صراعات المجتمع الطبقية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية .. فطالما ظل المجتمع منقسماً إلى مالكي وسائل الانتاج الاجتماعي وإلى شغيلة وكادحين **لايملكون** سوى قوة عملهم يبيعونها لملاك الوسائل نظير أجر بسيط يمكنهم فحسب من مواصلة العيش وتجديد نشاطهم للعمل ، بينما الملاك يزدادون تخمة في العيش وثروة في المال ويعيدون **بفعل العمل** المأجور تجديد علاقات الانتاج الرأسمالية ويحافظون على ملكيتهم الرأسمالية وعلى تجديد حياة التخمة وعلاقات الاستغلال ، فإن الثقافة ستظل قلب المجتمع الذي ينبض بالصراع الطبقي بمختلف أشكاله الأكثر دناءة وخسة : الحرب ، أو أقلها رقة ، الصراع السلمي ...

ولن يكون وسط الصراع الاجتماعى فنّ للفن يمارس في أوقات الفراغ الاجتماعي لمجرد المتعة التي تلبي حاجة الانسان ، ولا ثقافة لمجرد خلق قيم ثقافية يبدعها الانسان لمجرد الابداع ، طالما **ظلت الحرية مفقودة** أو مسلوبة أو مقيدة في داخل الانسان وخارجه ، وطالما ظل الانسان يعيش حالة اغتراب داخلي وخارجي بسبب اغترابه عن ثمار عمله وعن الحرية . فكما يقول سارتر فإن « الحرية الحقيقية لا يمكن أن توجد طالما الحاجة موجودة إلى أن يوجد مجتمع الوفرة والتكافؤ والمساواة ، فسيظل الظلم سائدا والاحساس مثلوما .. **فالأدب للأدب والفن للفن لن يوجدا إلا في مجتمع الوفرة** » وإلى أن يتحقق مجتمع الوفرة الانساني وهذا لن يتحقق إلا بعد القضاء على مجتمع الامبريالية ونظامها الثقافي **فسوف يبقى كل** ابداع ثقافي وكل عمل فني عبارة عن حكم « تحليلي للمجتمع أو صرخة ألم أو ترنيمة فرحة ، وهو سؤال أو إجابة على سؤال » كما كتب بيلينسكي ، أحد الديمقراطيين الثوريين الروس ...

ودمغ الثقافة بطابع الصراع الطبقي يعنى الإقرار بأن المجتمع محكوم بصراع ثقافتين أو أكثر ، ثقافة المضطهدين (بالكسر) وثقافة المضطهدين (بالفتح) وداخل هاتين الثقافتين المتصارعتين توجد ثقافات ومنتجات ثقافية تعكس تباينات وتعارضات مصالح الفئات والشرائح الاجتماعية الموجودة داخل الطبقات الرئيسية وفي المجتمعات ذات التبددية القومية أو الاثنية تظهر

الثقافة المسودة مقاومة أمام الثقافة السائدة ويناضل مثقفوها ضد طمس ثقافتهم الوطنية وتذويبها داخل ثقافة القومية السائدة ، وفي سبيل إحيائها وبعثها والاعتراف بها على قدم المساواة مع الثقافة السائدة ...

أزمة السلطة والثقافة

وإذن كيف الدخول إلى مدن الحلم والثقافة المنشودة التي تنبض بروح العصر ، وحركة التاريخ التقدمية ... ؟ وكيف الخروج من أزمة الثقافة القائمة في أقطارنا العربية ... ؟

لقد قيل الكثير وكتب الكثير عن أزمة الثقافة والمثقفين وعن أزمة حركة التحرر الوطنى العربية ، وكانت الثقافة هى المهتمة دوماً والشماعة ، التى علقت عليها سائر أزمـات ومشاكل وأوزار التخلف في العالم العربي على الصعيد العام وعلى الصعيد الخاص بالنسبة لكل قطر عربى على حدة .. ومع استمرار واحتدام الصراع مع الامبريالية العالمية والاحتلال الصهيونى ، ومع النكسات والهزائم التي منيت بها حركة التحرر العربية ارتفعت أصوات المثقفين فيما يشبه الاستغاثة لإنقاذ مشروع الثقافة العربية والحركة التحررية من الغول الامبريالي والصهيوني الذي يريد افتراسها وإبقاء تقرير مصيرها بيده وفق مصالحه واستراتيجيته العالمية .

ولأجل ذلك عقدت ندوات ساهم فيها المثقفون أنفسهم من شتى المشارب والتيارات الفكرية **والسياسية والانتماءات الطبقية ، كرست لبحث أزمة الثقافة والمثقفين كذلك مؤتمرات أخرى على** صعيد التنظيمات والأحزاب السياسية لبحث القضايا السياسية العربية وموضوع الصراع العربي الاسرائيلي الامريكي ، وما أكثر ما عقد الرؤساء والملوك العرب مؤتمرات القمة لبحث القضية الفلسطينية وكيفية مواجهة الاحتلال الإسرائيلي وسياسته التوسعية العداوانية المستمرة .

وحتى الآن لا يبدو أن هناك بارقة أمل يلوح للخروج من أزمة الثقافة أو أزمة الحركة التحررية ، فلا تزال الصهيونية تحتل الأرض العربية ، ولاتزال الامبريالية الأمريكية تعبث بمصالح الأمة العربية وتنهب خيراتها وتقرر السياسة التي تريد ولا تعير أهمية لمصالح وحقوق **السيادة الوطنية لهذه الامة ، بل هي تلقى – أى هذه الامبريالية – تشجيعا من أصدقائها الحكام العرب** ويتواطأون معها في قضايا المصير العربي ... ويبدو في ضوء ذلك أن الأزمة بثقافتها السياسية والفكرية لا تكبل الحاضر العربي وتقيد فحسب حركة انطلاقه إلى مستقبل ثقافي أفضل ، بل تبدو أيضاً أنها تعيد انتاج تعميق هذه الأزمة في المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية وغير ذلك من المجالات .

فهل يمكن الخروج من الأزمة عبر حل أزمة الثقافة المعرفية ... ؟ أم حل أزمة ثقافة السلطة الحاكمة ؟ أم فى حل أزمة السلطة السياسية ذاتها .. أم في حل أزمة الايديولوجيا ؟ أم في حل أزمة البديل الثوري داخل حركة التحرر الوطني العربية ، وكيف ؟ أسئلة كثيرة تدور في أذهان المثقفين الثوريين الذين يهمهم مصير الحركة الثورية العربية ، ومسألة الخروج من نفق أزمتها ...

تترابط حلقات الحل بعضها ببعض وترتبط بعلاقات متبادلة التأثير الاجتماعي على نحو ديالكتيكي ... **فلا يمكن حل أزمة الثقافة المعرفية الشاملة للمجتمع إلا بوجود سلطة سياسية**

تستند إلى الأيديولوجية الاشتراكية وتنطلق من قوانينها في تغيير البنى الاجتماعية - الاقتصادية من أجل الوصول إلى الثقافة الشاملة في المجتمع .. والسلطة السياسية نفسها لا تستطيع أن تفعل فعلها الثوري الاجتماعي الثقافي إلا بوجود طليعة ثورية حقة توجه السلطة بقوة الايديولوجية الثورية ، ايديولوجية الماركسية اللينينية للطبقة العاملة ... ويبدو في ضوء ذلك أن فعل الايديولوجيا والطليعة الثورية والسلطة السياسية هي الأساس الفوقي المثلث الأضلاع الذي في توفره لتجربة معينة ، يتوقف عليه تحقيق الثقافة وازدهارها في هرم المجتمع كله ...

فهل تمتلك فصائل حركة التحرر العربية أركان المثلث الاساسي الفوقي بحيث يمكننا القول ان الثقافة التقدمية الشاملة في طريقها الى التحقق او هي قد بدأت ... ؟

من المؤكد ان منجزات تقدمية ثقافية قد حققتها حركتنا التحررية في مجرى الصراع ضد الرجعية والامبريالية والقوى الظلامية خلال الثلاثة العقود ونيف الاخيرة ، منذ انطلاق عملية تحررها الوطني من الاستعمار القديم ، الا أنها لم تحقق أو تشرع بعد في تحقيق المشروع الثقافي الثوري الشامل ، بسبب عدم امتلاكها للثالوث الثوري المذكور ... اذ نرى داخل بنية هذه الحركة تيارات مختلفة تتمايز ايديولوجيا وثقافياً .. فهناك التيار القومي الذي يملك السلطة والحزب الا أنه في حالة افتراق مع ايديولوجية الطبقة العاملة ومشروعها الاشتراكي والثقافي ، وهدفه الاعلى خلق الاشتراكية القومية وبناء الثقافة القومية .. وعلى الضد من ذلك هناك من يملك الايديولوجية والحزب الا انه بعيداً عن السلطة ، ونقصد بذلك الاحزاب الشيوعية العربية والتنظيمات الماركسية الأخرى ... وهناك من يملك السلطة الا انه بغير حزب ايديولوجي وله تصورات ايديولوجية هي عبارة عن خليط من الافكار القومية والاشتراكية الطوباوية والانتقائية .. وتبقي حالة اليمن الديمقراطية هي الحالة الاستثنائية الوحيدة التي شذت عن القاعدة في العالم العربي والتي تمسك بناصية الثالوث الفوقي وشرعت تسير **في طريق تحقيق المشروع الثقافي الشامل ، برغم المؤامرات المستمرة لاجهاض مشروعها من قبل الامبريالية العالمية والرجعية العربية ...**

لقد كشفت هزيمة حزيران ١٩٦٧ في الحرب مع دولة الاحتلال الاسرائيلي عن عمق ازمة الأبنية الايديولوجية الاقتصادية والسلطوية لانظمة حركة التحرر العربية .. وبرغم الاثر الايديولوجي الذي تركته ، باختيار بعض فصائل الحركة لايديولوجية الماركسية اللينينية - وبخاصة القومية منها - لاقتناعها بفشل ايديولوجية وبرامج القومية البرجوازية الصغيرة في انجاز مهمات الثورة الوطنية الديمقراطية ، الا أن هذه الأزمة لم تقد الى ايديولوجية عميقة بحيث تحدث تغييرات جذرية في الابنية السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية ، فقد ظلت الازمة لا تراوح في مكانها فحسب وانما تتعمق اكثر عن ذى قبل ... وفوق ذلك تتعمق اكثر التبعية للامبريالية العالمية في مختلف المجالات ، وبشكل خاص التبعية الاقتصادية والتكنولوجية وحتى التبعية الثقافية ايضاً ...

وتعكس ازمة التبعية للامبريالية جانباً من جوانب الازمة العامة لانظمة التحرر العربية ، واحدى تجليات الازمة الايديولوجية ... فلئن كانت هذه الانظمة من حيث المبدأ النظرى معادية للامبريالية العالمية الا انها من حيث الهدف الاستراتيجي ليست معادية للرأسمالية ، ولم تقطع الصلة بنهج التطور الرأسمالي ، ولئن كانت - في اطار حركتها السياسية - جزءاً من الحركة الثورية

العالمية ، الا أنها ليست جزءاً من العملية الثورية الاشتراكية العالمية ، لكون التحولات الاجتماعية الاقتصادية التى تنفذها لا تقوم على اساس التوجه الاشتراكي بالايديولوجية الثورية ، وعلى رافعة المنظومة الاشتراكية العالمية ، ولكون استمرار وجود النشاط الرأسمالي وهيمنته على قطاعات واسعة من الاقتصاد الوطني ، مما يشير الى وجود اشكالية بين الاستقلالية السياسية لهذه الانظمة والتبعية للامبريالية ، وتبرز هنا كظاهرة لأزمة الايديولوجيا القائمة .. ذلك إن الاستقلالية السياسية وغياب الاستقلالية الاقتصادية عن هيكلية النظام الاقتصادي للامبريالية وعدم التقدم خطوة في طريق التحرر الاقتصادي عبر اجراء تحويلات انتقالية ثورية في الميدان الاقتصادي بالاتجاه الاشتراكي ، يكرس هذه الاشكالية ، من خلال « استمرار التعايش السلمي بين الشجب التام للكلونيالية والتقبل السريع لنمط من الاقتصاد ينطوي عليه تبرير ودفاع عن هذه الكلونيالية ذاتها » . كما يذهب في القول توماس سنتش العالم المجرى في اقتصاديات البلدان النامية ، وبخاصة التبرير في مجال التكنولوجيا والعلاقات الاقتصادية والتجارية .

ونعود من جديد لنقرر أن هذه الاشكالية تعود إلى الطبيعة الايديولوجية التي تحكم قيادة أنظمة التحرير العربية والتي غالباً ما تكون انتقائية وتجريبية ونفعية ، أو غالباً ما تكون خليطاً من الأفكار والتصورات الاشتراكية والرأسمالية للبرجوازية الصغيرة والتي بدورها تعكس تناقضات ومصالح الطبقات والفئات الاجتماعية وتشكل بنيتها الايديولوجية .. واشكالية البنية الايديولوجية بما هي انعكاس للبنية الاقتصادية والاجتماعية تفسر إلى حد بعيد طبيعة الأنظمة الاقتصادية القائمة ، فلا هي رأسمالية كتشكيلة اجتماعية تاريخية ولا هي اشتراكية تتكون كتشكيلة بديلة .. ونفس الشيء يجب أن يقال عن الأنظمة العربية التي اختارت طريق التطور الرأسمالي ، إذ يمكن القول أن القوى الرأسمالية في العالم العربي عاجزة عن القيام بالمبادرة التاريخية لاقامة نظام اجتماعي برجوازي كالذي أقامته البرجوازية الأوروبية في القرن الماضي ، لأن نشوء البرجوازية العربية الحديثة لم يتم من تكوين داخلي خاص بها ، وانما بالارتباط بالرأسمالية الأوروبية ظاهرة الاستعمار ، بل ان الرأسمالية الاستعمارية عرقلت تطور عناصر الرأسمالية العربية مثلما اجهضت مشروع محمد علي باشا في حمص في منتصف القرن الماضي وحولت البلدان التي استعمرتها إلى أرض للنهب .. وعجز الرأسمالية العربية هذا ، ناجم عن واقع تبعيتها للامبريالية العالمية اقتصادياً ومالياً وتكنولوجياً وثقافيا ، وناجم أيضاً عن كون الامبريالية هذه ترفض المساعدة في انجاز مشروع الرأسمالية العربية ، فهي تفضل التبعية على الاستقلالية ، انطلاقاً من مصالحها ، ولادراكها أن بقاء العالم العربي مصدراً للتراكم الرأسمالي في المراكز الامبريالية أفضل وأصلح من مساعدة الرأسمالية العربية في إنجاز مشروعها .

واستخلاصاً من ذلك نستطيع القول أن القوى الاجتماعية في العالم العربي ، السائدة اقتصادياً والسائدة كذلك سياسياً وفكرياً لم تكمل بعد أياً من المشروعين ، الاشتراكي والرأسمالي بسبب عدم حسم الاختيار الايديولوجي حسما جذرياً وبسبب ان هذه القوي انما هي قوي طبقية انتقالية ، فالطبقة العاملة لم تكتمل ملامحها الطبقية كلية نظراً لغياب القاعدة المادية للرأسمالية أو الاشتراكية ، كما أن الرأسمالية هي الأخرى غير مكتملة الملامح الطبقية لغياب القاعدة المادية لنظامها الاقتصادى الرأسمالي .

ان هذا يفسر الانتكاسات التي منيت بها الأنظمة العربية عامة في صراعها مع نظام الاحتلال الاسرائيلي بما هو نظام رأسمالي ايديولوجي ، جزء لا يتجزأ من المشروع الرأسمالي العالمي للامبريالية وجزء من ايديولوجيتها الأكثر رجعية وعنصرية .. وبالرغم من ان هذه الأنظمة مجتمعة أو التي هي في المواجهة تحوز من السلاح والتقنية والجيوش أضعاف ما يحوزه العدو ذو القوة والتقنية العسكرية المحدودة ، الا ان كونه - أي العدو - جزء من استراتيجية المنظومة العسكرية والاقتصادية للامبريالية يعطيه سرعة المبادرة والقدرة على اجتياز الحدود العربية وضرب اهداف عسكرية ومدنية في العراق (المفاعل النووي) وتونس (ضرب مقر منظمة التحرير الفلسطينية) ولبنان (ضرب مواقع المقاومة الفلسطينية) قبل وبعد احتلال بيروت والجنوب اللبناني . في حين لا نرى ايا من انظمة التحرير العربية قد غدا جزء من المنظومة الاستراتيجية العالمية للاشتراكية العالمية باستثناء اليمن الديمقراطية . . ففي الوقت الذي تبرز فيه تبعية النظام الرأسمالي الاسرائيلي كجزء من استراتيجية المشروع الرأسمالي العالمي في مواجهة المنظومة الاشتراكية العالمية ، تبرز الانظمة التحررية العربية في تبعية اقتصادية ، كما انها تبرز كجزء من النضال العالمي ضد الامبريالية ، بينما تبرز الانظمة الرجعية الاخرى في شكل تبعية سياسية واقتصادية وثقافية واعلامية . . وبشكل عام فان تبعية العالم العربي للامبريالية تبرز كهامش في المشروع الرأسمالي العالمي . . كثروة احتياطية لتغذية هذا المشروع ، وليس كجزء من منظومة المشروع العالمي في شكل مشروع رأسمالي تاريخي في العالم العربي للاسباب التي مر ذكرها .

الأمير السعودي في الفضاء الخارجي



لا ثقافة بدون التحرر من التبعية

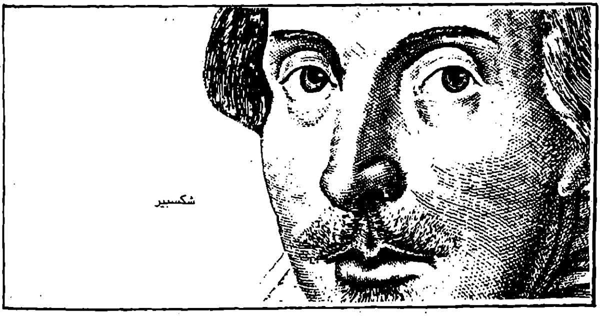
برغم ان العالم العربي يعتبر من أغنى بلدان العالم من حيث الثروة والثروة النفطية الهائلة بالذات ، التي تدر عليه عشرات المليارات من الدولارات سنوياً ، فضلاً عن مئات المليارات في شكل أرصدة في البنوك الغربية ، الا ان هذه الثروة لاتزال تجعل الامبريالية العالمية تزداد غنى بينما الشعوب العربية تزداد فقراً وتخلفاً في المجالات الاقتصادية والثقافية والاجتماعية .. فالشعوب العربية لاتعاني من آثار الحقبة الاستعمارية فحسب ، ولكنها تعاني من حقبة النفط وغزارة عائده والتي تتمثل في المعاناة من التبعية للامبريالية التي تكرست اكثر بعد مرحلة الاستقلال الوطني .. ولئن كانت هناك محاولة للتحرر من هذه التبعية جرت في فترة الخمسينات والستينات بقيادة عبد الناصر أثناء نهوض حركة التحرر العربية والتى تجسدت بالتأميمات وخطة التصنيع الاجتماعية ، الا أنها لم تتواصل ، اذ تم اجهاضها بالردة التي قادها أنور السادات منذ مطلع السبعينات ، ولأنها لم تقم على أساس نظرية ثورية متكاملة ، عادت مصر الى براثن التبعية بوتيرة متسارعة الحلقات وبقيود لم تعرفها في تاريخها من قبل ، ومعها داخل العالم العربي ايضاً في قيود جديدة من التبعية اكثر قسوة من السابق ، تشمل مجالات النفط وصناعته والتجارة والتكنولوجيا الاقتصادية والعسكرية وسلع الاستهلاك المختلفة والثقافة والاعلام ، بحيث أصبح العالم العربي عبارة عن سوق استهلاكية تابعة للسوق الرأسمالية العالمية ، وليس جزءاً من عملية التقسيم الرأسمالي للعمل ، بما تعنيه كلمة تقسيم من معنى في اطار الانتاج الرأسمالي العالمي .

والقول بالتبعية للسوق الامبريالية يعني ان مجتمعات البلدان العربية ليست سوى سوق الأستهلاك لسلع الانتاج الرأسمالي بما في ذلك المنتجات التكنولوجية ، حيث تلاحظ مثلا أن النقل التكنولوجي من قبل هذه المجتمعات لايتم على اساس من العلم والمعرفة يهدفان إلى تطوير قوى الانتاج ونشر العلم والمعرفة بذات الوقت ، وانما على اساس الشراء والاستهلاك في الغالب . أي نقل استهلاكي وليس نقلاً معرفياً ..

حتى اطلاق القمر الصناعي « العربي » للاتصالات وصعود الأمير السعودي الى الفضاء الخارجي بالمركبة الامريكية مع رواد الفضاء الامريكيين لايعني اطلاقاً ان العرب قد دخلوا عصر الفضاء ، كما اعتبرته أجهزة الاعلام والثقافة العربية ، لأن ذلك ليس انعكاساً أو نتاجاً للعلم والثقافة في الوطن العربي ، بل انعكاساً للتبعية وتجلياً لصور الاستهلاك لمنتجات العلم الذي توظفه الرأسمالية لخدمة مصالحها .. ومهما قيل عن بداية دخول العرب عصر الفضاء الا انها بداية تأتي من نهايات ثقافة التخلف وليس من نهايات ماانجزته الثقافة والعلم ، ويظل التخلف هو فضاؤهم الأرضي ، فاذا كان الأمير السعودي قد امتلك ثقافة علمية ومعرفية ، الا انه جاء من نهايات التخلف العربي وصعد بالمركبة من نهايات ثورة العلم والتقنية .. فمن المفارقات العجيبة والمثيرة ان تتصارع النهايتان قبيل الرحلة الفضائية ، والذي برز بين العلم والدين .. فبدلاً من ان تنشغل اجهزة الاعلام والثقافة العربية والعالمية بطبيعة المهمة

العلمية للامير ، انشغلت أو شغلها المثقفون الدينيون ، بما هو « أبعد » من ذلك ، وهو كيف يتوضأ وهو في حالة عدم الوزن داخل المركبة الفضائية ، وكيف يتوجه إلى الحرم المكي لتأدية فروض الصلاة اليومية ، بينما المركبة تدور حول الأرض بسرعة فائقة لاتمكنه ولاتعطيه الفرصة لتحديد موقع الحرم .. ونسوا الآية القرآنية الكريمة « فأينما تكونوا فثم وجه الله » ونسوا ايضاً حديث الرسول محمد « ليس من امر بالصيام بالسفر » على ان رجال الدين الأكثر رجعية حسموا الامر عندما افتوا بعدم وجوب الصلاة . وفي اطار هذه التبعية يجري اهدار اموال خيالية في حياة البذخ والفخفخة والاستهلاك الترفي ، وفي المشاريع المظهرية البذخية التي تختفي وراء يافطة مجاراة العصر أو التحديث .. كما يجري إهدار عشرات المليارات في شراء الأسلحة ذات التكنولوجيا المتطورة والمعقدة وبكميات تفوق حاجة الدولة الدفاعية وقدرتها على الاستيعاب في الغالب ، فضلاً عن الشروط المذلة التي تفرضها امبريالية السلاح وابرزها شرط عدم استخدام السلاح المباع ضد اسرائيل او ان يقع في يد جهة هي في حالة حرب مع اسرائيل .. وبالنتيجة فان اهدار هذه المليارات لايتم لصالح حل مشاكل التنمية والتخلف الاقتصادى والثقافي للعالم العربي ، وانما لحل ازمات ومشاكل الاقتصاد العالمي للامبريالية وتغذية آليته ، ونفس الامر يجب ان يقال حول رفض بعض البلدان النفطية رفع اسعار النفط ، اذ يجري تحت يافطة حماية الاقتصاد العالمي ، وليس حماية مصالح الاقتصاد القومي للبلدان العربية ..

وتبرز صورة التبعية على هذا النحو في شكل مأساة أو ملهاة ، عندما نرى ان السودان سلة العالم الغذائية والتي كان يمكن ان تصبح مصدراً لاينضب لغذاء العالم وللقضاء على المجاعات التي تتعرض لها بعض شعوبه ، فيما لو انفق جزء من هذه المليارات المهدرة لتنمية اقتصاده الزراعي انما هو اليوم سلة الجوع والتخلف والأمراض .. وان مصر التي كانت من الأقطار العربية الغنية ــ بل ربما اغناها ــ هي اليوم افقر هذه الأقطار بعد مرحلة كامب ديفيد والانفتاح والتبعية للامبريالية العالمية .. وبرغم ان المملكة



شكسبير

العربية السعودية التى تعتبر اغنى بلدان العالم وتختزن اراضيها اكبر احتياطي للنفط في العالم بعد الاتحاد السوفياتي ــ الا ان غناها لايزال يتعايش مع الأمية وحياة البداوة وسكان العشش والصفيح والخيام ويتعاش مع التسول وحرمان المرأة لحقوق المساواة مع الرجل بسبب الطبيعة الثقافية والسياسية للنظام وبسبب الاهدار غير العقلاني لعائدات النفط في مجالات غير انتاجية ولاتخدم الاقتصاد الوطني أو الاقتصاد القومي ، بل ان عجزها في عام ١٩٨٧ بلغ ١٣ مليار دولار ، الامر الذي الجأها الى الاقتراض من رجال المال السعوديين لأول مرة منذ عدة سنوات

وظاهرة الاهدار تبرز بوضوح في تخمة الانفاق العسكري الذي تتبعه كل الدول وخصوصاً الدول النفطية ، في مجالات لاترتبط على الاطلاق بالتنمية الاقتصادية .. فعلى سبيل المثال اقرضت السعودية ــ قبل سنوات ــ البنك الدولي ٤ مليار دولار باسم المساهمة في حماية الاقتصاد الرأسمالي العالمي ، اما مشترواتها من السلاح والانفاق على المشروعات ذات الطابع العسكري ، فيفوق التصور فقد عقدت صفقة طائرات الاواكس « الانذار المبكر » بـ ٨ مليار دولار ، واخرى لتشييد مطارات مدنية بـ ٤ مليار دولار تفوق في الضخامة أكبر مطارات الولايات المتحدة الامريكية وصفقات عسكرية مع بريطانيا وفرنسا وهولندا والمانيا الغربية وايطاليا تقدر بعدة مليارات من الدولارات ، وصفقة مبيعات الصواريخ المتوسطة المدى مع الصين وقد اطلقت على بعض هذه الصفقات صفة صفقة القرن ، الا ان اكبر الصفقات اثارة للدهشة ، هي صفقة مبيعات السلاح الأخيرة مع بريطانيا التى بلغت ٢٠ ألف مليون دولار (٢٠ مليار) وتشمل الطائرات المقاتلة وكاسحات الالغام وطائرات التدريب والصواريخ ــ ارض جو ــ وبناء مطارات وقواعد عسكرية جديدة . والصفقة لن تساهم في حل ازمة شركات السلاح البريطانية ولكن ستوفر ٢٠ الف وظيفة لجيش البطالة البريطاني ، في الوقت الذي تعم البطالة والفقر العالم العربي .

اما مجموع الأرصدة والسندات المالية العربية المودعة لدى الدول الرأسمالية فيبلغ اكثر من ١٨٠ مليار دولار ، كما تشير بذلك الصحافة العربية .. وهذه الأموال تستخدمها هذه الدول في حل ازماتها المالية والاقتصادية وفي نشاط الاحتكارات والمجمعات الصناعية العسكرية ، بل ان جزءاً من هذه الأموال يسخر لدعم اسرائيل وحل مشاكلها الاقتصادية وتعزيز ترسانتها العسكرية .. ومن نافلة القول ان الثروة النفطية التي جلبت مئات المليارات من الدولارات لم تفشل فقط في القضاء على التخلف واحداث حتى نهضة اقتصادية رأسمالية بل « كانت اعجز من ان تحقق ازدهاراً ثقافياً ولو من منظور رجعي » ، لأن الثروة النفطية دخلت بداوة لاعهد لها ببناء الثقافة ، لكن خطر الثروة النفطية كان سياسياً ، ركزت جهودها على اعطاء الخبراء الاستعماريين فرصة علمنة الجهل ، فوق هذا تمكنت الثروة النفطية من شراء الثورات أو شراء الوجوه الثورية » .

في ضوء كل ذلك فان الانفاق على التسلح حتى التخمة كان يمكن ان يكون له مايبرره في

حالة وجود حرب قائمة مع اسرائيل ، لكن حالة اللاسلم واللا حرب القائمة تظهر هذا الانفاق ــ الذي يتجاوز كثيراً الحاجة الدفاعية وقدرة الاستيعاب ــ باعتباره اسهاماً عربياً في فك ازمات الاقتصاد الرأسمالي الغربي والامريكي على حد سواء ، على حساب تخلف الاقتصاد العربي وعلى حساب القضايا القومية التحررية ، ومنها قضية التحرر الثقافي . وتبين انتفاضة الشعب الفلسطيني بالحجارة في الضفة الغربية وقطاع غزة ، مفارقة عجيبة في تجليات الصراع مع العدو الاسرائيلي في ظل وجود ترسانة سلاح عربية ضخمة ، وهي كيف ان منجنيق الحجارة العربية استطاع ان يواجه الدبابة الاسرائيلية ، بينما الدبابة العربية تحولت الى مجرد حجر اصم ، امام مشهد موت مئات الأطفال الفلسطينيين برشاشات الجنود الاسرائيليين وكيف ان جيشاً من الأطفال والشباب الفلسطينيين العزل من السلاح ، يحارب بسلاح الحجر جيشاً مدججاً بأحدث سلاح عصر الثورة التكنولوجية .

دور الايديولوجيا والحزب في السلطة

يقودنا ذلك الى وجوب النظر في عملية المواجهة بين الثقافة التي تتجسد في ثورة الحجارة وثقافة التلمود الاسرائيلية العنصرية ، وموقف ثقافة السلطة العربية من هذه المواجهة .. وتفجعنا ثقافة سلطة انظمة الحكم العربية حين تمارس سياسة تغييب وعي الجماهير العربية تجاه القضية الفلسطينية ، وسياسة سلب وقمع ارادة هذه الجماهير في التعبير عن مشاعر التضامن والتأييد ، بينما انصار حركة السلام داخل اسرائيل يرفعون صوت المطالبة بحق الشعب الفلسطيني في تقرير المصير وقيام دولته الوطنية المستقلة .. وتفجعنا اكثر حين تشهر سلاح القمع العسكري ضد المظاهرات التي نظمها طلاب الجامعات في مصر تأييداً لانتفاضة الحجارة الفلسطينية ، في نفس الوقت الذي يشهر فيه المحتل الصهيوني سلاح القتل والقمع ضد فتيان وأطفال الحجارة .. والمنع والقمع الذي تمارسه السلطة العربية لايختلف عن السماح المصحوب بالقمع الذي تمارسه سلطة الاحتلال الاسرائيلي ، فلئن كانت ديمقراطية الاحتلال تبيح التظاهر ورمي الحجر ألا أنها تبيح لنفسها حق اطلاق الرصاص وقنابل الغاز السامة وهدم المنازل ومصادرة الأرض من تحت اقدام الثائر الفلسطيني وطرده الى خارج وطنه ، طالما ان ذلك يخدم المشروع الثقافي الصهيوني العنصري .. اما القمع الذي تمارسه السلطة العربية باسم الدفاع عن الديمقراطية وعملية تطبيع السلام المزعوم مع اسرائيل ، فلا يمكن النظر إليه الا من باب تعذيب السلطة لنفسها ، ونفي ذاتها خارج عالم الصراع القومي مع العدو..

ان ثقافة الحجارة الفلسطينية تجسيد لوعي ثقافي يستهدف تحرير الوطن من ثقافة الاحتلال ، وبناء وطن متحرر من أسر هذه الثقافة ، أي بعث الثقافة الوطنية ككيان مستقل ومتميز للشعب الفلسطيني وهذا التجسيد لاتواكبه ثقافة السلطة العربية مواكبة فعلية ، بل تبدو وكأنها خارج هذا الوعي على صعيد الممارسة ، وكونها خارجه ، فهي تكتفي بالخطاب السياسي والمناشدة والتسول

امام البيت الأبيض الأمريكي ، الحليف الاستراتيجي لاسرائيل ، والصديق المتميز لعدد من السلطات العربية ، بينما التحالف الأمريكي الاسرائيلي يرفض مجرد القبول بالمؤتمر الدولي لحل القضية الفلسطينية والاعتراف بمنظمة التحرير وحق شعب فلسطين باقامة الدولة الوطنية المستقلة على ترابه الوطني ..

والمواجهة بين ثقافة الحجارة وثقافة النفي الثقافي والوطني التي يمارسها الاحتلال ، تدعو الى النظر في طبيعة السلطة العربية وعلاقاتها بالثقافة والمثقفين ، وما اذا كانت في خدمة بناء مشروع ثقافي تقدمي ، سواء على الصعيد القطري أو القومي ــ ام تساهم في عرقلة هذا المشروع .

ان مؤسسة السلطة ــ أو الدولة ــ تظهر وكأنها تعبر عن مصالح المجتمع بأسره أو أنها تقوم بوظيفة حيادية حيال كافة التناقضات والصراعات الاجتماعية والسياسية ، لكنها ــ في الجوهر ــ تعبر عن مصالح وثقافة الطبقة السائدة اقتصادياً والسائدة فكرياً ، وقانونها هو قانون الطبقة المسيطرة حتى وان طال هذا القانون احد افرادها أو مجموعة افراد من هذه الطبقة بالسجن او الموت .. ومن أجل الحفاظ على المصالح المادية واستمرار ثقافة الطبقة السائدة أو التحالف الطبقي تلجأ القوى الطبقية المسيطرة الى سلطة الدولة ، لاشهار سلاح القمع الجسدي وسلاح القمع الايديولوجي ضد اعدائها وخصومها الطبقيين وضد كل من تسول له نفسه تهديد هذه المصالح .. فهي تستخدم جهاز القمع العسكري لشل وتجميد حركة الجماهير الثورية في سبيل الحفاظ على نظامها السياسي وتستخدم جهاز القمع الأيديولوجي ضد الأفكار الايديولوجية الثورية لغسل أدمغة الجماهير في سبيل الحفاظ على الثقافة والأفكار السائدة ولكي تكون هذه الجماهير في حالة موائمة وانسجام مع الايديولوجية الحاكمة والنظام الاجتماعي الاقتصادي القائم ..

وتتداخل وتتشابك وظائف أجهزة الدولة كلها بخيوط القمع والايديولوجيا في عملية واحدة ، فوظيفة الجهاز القمعي للدولة تتمثل اساسا في انه جهاز قمعي يضمن عن طريق القوة



أول كمبيوتر باللغة العربية مع مبتكره محمد السائح

(البدنية أو غيرها) الشروط السياسية اللازمة لاعادة انتاج علاقات الانتاج الاستغلالية و« جميع أجهزة الدولة الايديولوجية ، أياً كانت تؤدي ، الى نفس النتيجة : اعادة انتاج علاقات الانتاج ، بمعنى العلاقات الاستغلالية الرأسمالية » . وبالطبع فان مؤسسة السلطة العربية ليست خارج هذا القانون ..

ان مؤسسة السلطة العربية تدار ايضا بالقمع البدني والقمع الايديولوجي ، والنخبة التي تدير هذه المؤسسة انما تديرها بالثقافة وليس هناك وهم انها تديرها بغير ذلك ، والنخبة كممثلة للطبقة والفئات السائدة توجه السلطة لخدمة التحالف السائد اقتصاديا وفكريا وهو تحالف يشكل اقلية من المجتمع ، يتألف من الذين بيدهم وسائل الانتاج والثروة ووظائف الدولة الكبيرة والطفيليين والسماسرة والمقاولين والبيروقراطيين في أجهزة القمع ومن المثقفين في وسائل الاعلام والثقافة .. وتندمج مصالح ممثلي السلطة مع التحالف الطبقي السائد اقتصاديا ، بحيث نرى ان القطاع العام الذي تملكه الدولة يصبح في خدمة التحالف الطبقي السائد ، وان الذين يتركون مناصب الحكومة العليا يتحولون من جراء هذا الاندماج الى مدراء شركات توظيف أموال وبنوك ومؤسسات استثمارية .. والنموذج هنا مصر على سبيل المثال . اما الجماهير العريضة من العمال والفلاحين والجنود وفئات البرجوازية الصغيرة فإنها في ظل سلطة الاقلية المستغلة (بالكسر) تزداد فقراً وتخلفاً لأن ثقافة السلطة لاتجسد مصالحها المادية ولاتعبر عن ثقافتها المستقبلية ..

وعلاقة مؤسسة السلطة بالمثقف تحددها طبيعة الوظيفة الثقافية والديمقراطية للسلطة وما اذا كانت في خدمة الجماهير الكادحة وثقافتها الجديدة أو في خدمة الأقلية وثقافتها التى تعرقل تطور ثقافة المستقبل ، ويحددها ايضاً موقف المثقف من كافة سياسات السلطة وايديولوجيتها ، فقد ينسجم المثقف مع هذه السياسات وهذه الايديولوجيات فيوظف ثقافته ومعارفه في خدمتها ويصبح جزءاً من منظومتها الدعائية ، وقد يقف موقفاً رافضا لها لتعارضها مع رؤيته الايديولوجية ، وبالتالي عليه ان يصطدم بها .. وهنا تلجأ السلطة الى اسلوب القمع والمطاردة ومصادرة حرية القول والتعبير واستخدام عقوبة الحرمان من حق العيش ضد المثقفين الذين يخالفون سياستها ، ولاتتورع عن سفك دمائهم والقائهم في السجون لسنوات طويلة .. وما أكثر ماتعرض المئات من المثقفين الوطنيين والتقدميين والديمقراطيين والماركسيين لقمع السلطة لمجرد أنهم اختلفوا مع سياستها الخاطئة وطالبوا بالديمقراطية السياسية والفكرية وحلموا بمستقبل ثقافي تقدمي يخرج الشعب من حياة التخلف الى رحاب العصر والتقدم ..

والاضطهاد الذي يتعرض له المثقفون العرب على يد السلطة يدلل على فقدان الديمقراطية ومصادرة حق التفكير حتى بمفهوم الليبرالية الغربية ، وحتى على صعيد الطبقة السائدة احياناً فالملك الذي يحل البرلمان والحكومة هو الملك الذي يحول الأسرة السائدة الى برلمان صغير والى حكومة فوق

ارادة الشعب وعلى نحو لايقبل حق الانتخاب والرقابة والمحاسبة .. وغياب الحقوق الديمقراطية وحقوق المثقف في البلدان العربية هو الذي ألجأ اكثر من ١٢٦ الف مثقفاً في كافة التخصصات ــ الطب والهندسة والعلوم الى ان يهاجروا بأدمغتهم الى الغرب وامريكا حتى عام ١٩٧٦ بحثاً عن ظروف معيشية افضل مما في بلدانهم .. وخشية السلطة من المثقف التقدمي هي التي الجأت عدداً من مثقفي اقطارنا العربية الى العيش في المنفى خوفا من البطش والموت ، بل ويدفعون من حياتهم في عام واحد ٥٠٠ مثقف ضحايا الارهاب الثقافي على يد مؤسسة السلطة في أحد الأقطار ..

ان السلطة ــ بما هي تجسيد لثقافة المالكين والمنتفعين والمنظرين ــ لاتريد مثقفا ثائراً من طينة الشعب الذي يفكر بايقاعه ومشاعره ويصوغ ويناضل لتحقيق احلامه ، وانما تريد مثقفا شيطانيا تخلقه هي من صلصال محموم .. من نارها « وبالطبع » ليس المثقف ضد كل سلطة ، وانما ضد السلطة الغاشمة غير الوطنية ، وضد كل ظاهرة سيئة في السلطة .. اما السلطة التي تعبر عن الشعب وعن علاقة جيدة مع المثقف الوطني فليس هناك مبرر للاصطدام بها ، لأن المثقف ليس متمرداً على كل شيء وانما هو ثائر » . وفي الواقع فان السلطة يمكن لها ان تسرع من عملية التقدم الاجتماعي عندما تكون ثورية ، ويمكن ان تعرقل هذه العملية ، وتجمدها عندما تكون رجعية ، وفي كلا الحالتين فإن نوع الايديولوجية هو الذي يقرر التقدم أو عكسه ، ذلك « ان تأثير السلطة السياسية المقابل في التطوّر الاقتصادي يمكن ان يكون ثلاثي الوجود . فقد تفعل في نفس اتجاه التطور فيسير التطور بمزيد من السرعة ؛ أو تفعل ضد اتجاه التطور الاقتصادي ، فتمنى بالاخفاق في الوقت الحاضر عند كل شعب كبير بعد مرور حقبة معينة من الزمن ؛ أو تقيم عقبات امام التطور الاقتصادي في اتجاهات معينة وتدفعه في اتجاهات أخرى » كما حلل انجلز دور السلطة ..

ولان المثقف الثورى يحلم بمشروع ثقافي ابعد افقاً واكبر من مشروع السلطة ، فالسلطة لابد ان تخشاه وتأخذ حذرها منه ومن فكره ، فهي لاتريد سوى المثقف الذي يفكر بدماغها هي .. وفي العمل المسرحي « يوليوس قيصر » للكاتب العظيم شكسبير تصوير إبداعي لذلك المثقف الذي تريده السلطة والمثقف الذي تخشاه .. ففي الحوار الذي يدور بين القيصر ونديمه انطونيوس ، يقول القيصر : « دع من الرجال من هم خالو البال يتحلقون حولي ، منهم مسطحو الرؤوس وينامون في الليل جيداً اما كاسيوس ، هذا فله نظرة باردة .. صارمة .. انه يفكر اكثر مما ينبغي .. الناس خطرون .. انه يقرأ كثيراً .. ولايحب اللعب .. انه لايسمع الموسيقى مثلك ياانطونيوس ، ويضحك نادرا .. مثل هؤلاء الرجال لايملكون هدوءاً أبدا .. »

ومثل هؤلاء الرجال المثقفين غير المسطحين ، تحاول السلطة ان تروض بعضهم وتقمع دخائلهم وخوارجهم لكي يكونوا في حالة اغتراب خارجي وداخلي وفي حالة عزلة عن الجماهير .. وما اكثر ماسقط من المثقفين تحت اغراءات السلطة وتنازلوا عن المبادىء التي

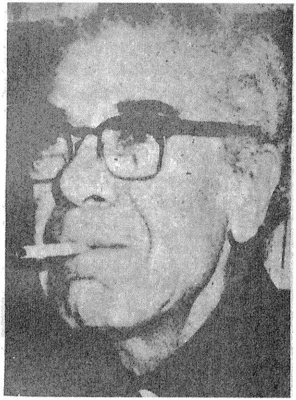


جمال عبد الناصر

آمنوا بها وعن قضايا الجماهير الكادحة ، ومااكثر الذين قاوموا السقوط وظلوا قابضين على المبادىء التي آمنوا بها كالقابض على الجمر .. ولعل « خلفنا صعوبات الجبال وأمامنا صعوبات السجون » أصدق تعبير عن المصير الذي ينتظر المثقف الثورى في نضاله من أجل ملكوت الحرية ..

ومؤسسة السلطة ــ الدولة ــ لا تعيد انتاج ثقافتها فحسب ولا انتاج علاقات الانتاج التي تعبر عن مصالح الطبقة السائدة أو التحالف الطبقي السائد المتسلط اجتماعيا ، ولكن تعيد انتاج الشروط والظروف التي تكبح تقدم القوى الثورية المنتجة وعلاقاتها الانتاجية وسيادة الثقافة الثورية الجديدة ، وتحقق ذلك ليس بالقمع وحده ، ولكن بالأيديولوجيا أيضا .. فعبر القوانين والقضاء والمدرسة وأجهزة الاعلام والثقافة المختلفة تعيد تجديد وتشكيل وعي وسيكولوجية الناس على أساس من الطاعة والولاء لنظامها السياسي الاجتماعي الاقتصادي القائم .. أي احترام علاقات الانتاج الاستغلالية وملكية الاغنياء ، والاستسلام لقدر الفقر والمرض وحياة البؤس والتخلف ، باعتباره من عند الله الذي يرزق من يشاء من عباده ..

وعند النظر الى مؤسسة الدولة لأى قطر عربي نجد انها تقوم بنفس الوظيفة ، فهي تستخدم القوانين واجهزة الاعلام والثقافة والمؤسسات الدينية ، لحماية نظامها السياسي ولتشكيل وعي وثقافة الناس على هذا الاساس وعلى الاستسلام لما هو قائم .. اما المدرسة أو الجامعة فلا تقوم وظيفتها على اساس خطة وطنية تستجيب لمتطلبات بناء مستقبل اجتماعى اكثر تطوراً وتقدماً وانما على اساس خلق المثقف الذي ينسجم مع فلسفة نظام الدولة ويساعدها على تجديد البنية الثقافية القائمة ، وعرقلة قيام بنية ثقافية اكثر تقدما ..



حسين مروة

وحتى فى اطار ما هو قائم فى الجانب التعليمي ، تجري محاولات للتخلى عن كثير من المنجزات فيما يخص التعليم الشعبي وتتسع رقعة الأمية في الوقت الذي يتم فيه الانفاق على البذخ والترف التعليمي وغيره من مجالات حياة الترف .. ففي مصر مثلاً ارتفعت أصوات تطالب بالغاء مجانية التعليم الذي يعتبر من منجزات ثورة يوليو التقدمية ، لكي يصبح التعليم في متناول أبناء الأغنياء وبعيداً عن متناول أبناء الفقراء ، ونادت بادخال الكمبيوتر الى بعض المدارس في الوقت الذي لا يجري فيه تشييد مدارس للمحرومين من الدراسة ولا توجد الأسوار لحماية طلاب المدارس من حوادث المرور ولا الحمامات لكثير من مدارس الريف .. ويقابل ذلك الامكانيات التى تملكها البلدان النفطية فبرغم ان هذه الامكانيات المالية بمقدورها أن تقضي على الأمية في العالم العربي ، الا انها لا تقوم بذلك الدور ، بل انها تعمل على تفريخ الأمية .. فبرغم أن المملكة السعودية قد أنشأت جامعات حديثة ، وتنفق ٤ مليار دولار سنوياً على طلابها في الولايات المتحدة الامريكية من غير الطلاب الذين يدرسون في أوربا الغربية الا ان الأمية فيها من أعلى النسب فى الوطن العربى .. فلا تزال الطالبة فى المدرسة تتلقى دروسها من المدرس وراء حجاب ، عبر التليفزيون والتليفون .

ومن هنا نلاحظ ، كما لاحظ ماركس من القرن الماضى « ان اللامساواة فى تحصيل المعارف وسيلة للابقاء على اللامساواة الاجتماعية فى وجوهها كلها والتي لا يقوم التعليم العام الا باعادة انتاجها من جيل لآخر ... .

وبالنتيجة نرى أن السياسة التعليمية في البلدان العربية لم تقض على الأمية بعد بل تعيد انتاجها ، ونفس هذه السياسة لم تؤد الى نشر التعليم بين الملايين الذين هم في سن الدراسة كجزء من

خطة تستهدف تعميم الثقافة ، سواء اكانت هذه الخطة تستند الى الفلسفة الرأسمالية أو الاشتراكية ، فمن عمر الخامسة الى العاشرة فما فوق تسجل الامية على سبيل المثال نسبا كبيرة تكشف عن عمق ازمة ثقافة السلطة العربية فى أهم حقول المعرفة وهو التعليم المنطلق الأول لتطور الثقافة والمثقف ، فهى ٧٨,٩٪ المغرب ٧٥,٤ السعودية ٦٢٪ تونس ٦٠٪ سوريا ٥٦,٦٪ مصر ٤٠,٤٪ الكويت (٢٣) . وهذه النسب العالية تكشف عن واقع الثقافة العربية المزرى وازمة ثقافة السلطة - الدولة - العربية الذى يمكن أن نجد أحد تجلياته فى طبع وتوزيع وقراءة الكتاب العربي فقد تم في ١٩٨٠ طبع ٧٠٠٠ كتاب وفي ١٩٨١ تم طبع ٧٥٠٠ كتاب في الاقطار العربية (اكثرها) في مصر ولبنان أي بمعدل وسطي ٤٤ كتاباً لكل مليون قارىء ، وهذا يعني ان العالم العربي يأتي في المرتبة الأخيرة في العالم من حيث الاصدار أي بنسبة ١,١٪ أما افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية فتصدر ٢١٪ من انتاج الكتب في العالم ، وتنتج البلدان المتطورة ٤٨٩ كتابا لكل مليون مواطن أي ٧٩٪ من الاصدار العالمى .. (٢٤) ويقف الاتحاد السوفياتي في طليعة بلدان العالم كلها من حيث اصدار الكتب وعدد القراء . وفي العالم العربي ليس كل كتاب يصدر يكون في متناول القراء ، فالكتاب التقدمي تجري محاربته وغلق الحدود أمامه من قبل رقابة مؤسسة السلطة الرجعية كجزء من محاربة الأفكار التقدمية والماركسية اللينينية .

وأمام الطريق المسدود الذى وصلت اليه مؤسسة الدولة فى حل قضايا التطور الاجتماعى والثقافى وحل المشاكل المتصلة بحياة الشعب مثل المعيشة ، البطالة ، الامية ، السكن ، الفقر ، الخ .. ، فقد برزت فى السنوات الأخيرة ظاهرة الردة الدينية الرجعية التى تنادى بالعودة الى الأصولية الدينية والسلفية .. أى العودة الى القرآن والسنة ، لحل المشاكل والقضايا التى تواجه المجتمع العصرى الراهن ، وقطع كل صلة بالاجابات والحلول التى يطرحها العصر الراهن والعودة الى الاجابات والحلول التى طرحها الاسلام فى عصر انطلاقته .. لكن تيار الأصولية الدينية - الذى تقدمه طروحاته وكأنه قيم على الدين الاسلامى من قبل الله - لا يبين لنا جوهر ومشاكل الاصولية فى التجلى الصراعى بين الفقراء والاغنياء .. فى النضال الجماهيرى فى سبيل الحقوق الديمقراطية والسلطة التى تجسد طموحات وآمال الجماهير .. هل هى أصولية ابى بكر وعمر أم هى أصولية أبى ذر الغفارى الذى ناضل فى صف الفقراء ومن أجل حقوقهم أم أصولية الخليفة عثمان الذى اقطع الاراضى ووزع أموال بيت المسلمين لاهل بيته ، صلة للرحم ، وهل هى أصولية الخليفة الامام على الذى قال « ما اغتنى غنى الا بفقر فقير » ام اصولية معاوية الذى عمل بقول ابيه ابن ابى سفيان الذى قال لعثمان بن عفان عندما بويع خليفة « تداولوها يا بنى تداول الولدان للكسرة فوالله ما من جنة ولا نار » فحول بالمال والمكائد والمؤامرات والقتل الحكم الاسلامى الى « ملك عضوض » .

ان دعوة هذا التيار الى العودة الى القرآن والسنة ، إنما هى دعوة يحاولون من خلالها التحليق بالجماهير فى السماء وتخدير وعيها لكى بأمل « الجنة » السماوية تنسى أسباب فقرها وبؤسها

فوق الارض ، ولكى تكف عن النضال والمطالبة بحقها من « الجنة » الارضية التى ينفرد بها الاغنياء .. على انهم حين يأخذون من القرآن - الذى قال عنه الامام على حمال أوجه يأخذون ما يلائم ايديولوجيتهم الدينية ومصالح القوى الرجعية والاستغلالية ، أما ما يلائم مصالح الجماهير الفقيرة فانهم اول من ينكره ، لانه سيمس الامتيازات والمصالح التى حصلوا عليها من وراء استغلال عرق الشعب ، وسيمس الذهب والفضة التى يكنزون ولم ينفقوها فى سبيل الفقراء والتى اوجب القرآن كيهم بها عقاب كنزهم لها بغير حق ..

والتيار السلفى الرجعى إذ يسحب مجتمع القرن العشرين إلى مجتمع صدر الاسلام ليخضعه لاجابات ذلك العصر ، إنما يريد تجميد حركة تطور المجتمع وحركة نضال الجماهير فى سبيل التقدم ، بينما هو يبقى على زمنه الخاص وشريعته وسننه الخاصة .. فالابقاء على الزمن الخاص نرى تجلياته الآن فى شركات توظيف الأموال والبنوك الاسلامية التى تستغل أموال الكادحين وتسرقهم وفى الفتوى التى أفتى بها أحد مرشدى هذا التيار فى مصر من أنه يجوز أن يتقاضى المفتى أتعاب ما أفتى به للناس . .

وانتعاش تيار السلفية كتيار سياسى لا يعود الى الدين الاسلامى بحد ذاته ، فالاسلام كعقيدة ايمانية ، متغلغل فى نفوس جماهير عريضة ، وإنما يعود إلى فشل سياسات مؤسسة الدولة فى حل مشاكل وقضايا الجماهير وتقديم مشروع بناء اجتماعى ثقافى يخرج هذه الجماهير من سجن التخلف إلى آفاق التقدم الاجتماعى والحضارى ، مما دفع ويدفع بفئات واسعة من الشعب التى يطحنها الفقر والبؤس إلى التمسك بحبل التيار الدينى على أمل أن تجد فيه الخلاص لما تعانى منه .. والسلفية عندما تعارض الحاضر وتعرقل تقدمه بالماضى إنما تلتقى مع الامبريالية التى تستخدم الدين والتراث كسلاح فى مقاومة الأفكار التقدمية والاشتراكية واحتواء أو اسقاط الأنظمة التقدمية ، وتجد فيه أيضا سلاحا ايديولوجيا للحفاظ على مصالحها والابقاء على البنية الاستغلالية لها فى العالم وبضمنه بنية البلدان النامية ومنها البلدان العربية ..

على أن السلفية ما كان بمقدورها أن تحجب الرؤية أمام الجماهير لاكتشاف أسباب فقرها وبؤسها ، وهذا ما تؤكده المقاومة التى تخوضها التنظيمات الشيعية فى لبنان ضد الاحتلال الاسرائيلى ، والنضال الذى يخوضه رجال الدين - مسلمين ومسيحيين - فى الأراضى الفلسطينية المحتلة وفى مصر فى اطار حزب التجمع ضد كامب ديفيد وسياسة التطبيع مع اسرائيل ونضالهم فى سبيل الديمقراطية والحق فى معيشة أفضل .

وكما أن هناك تياراً يدعو إلى السلفية هناك تيار يقف على النقيض ، يدعو إلى اتخاذ موقف عدمى من الماضى وتراثه بل واجتثاثه من الجذور وقطع كل صلة به وبزمنه باعتباره « زمنا ميتا » وعوضا عن

ذلك يجب الانطلاق من جديد ومن نقطة الصفر ، وهى دعوة تحاول اقامة سور صينى بين الماضى والحاضر أو تحاول أن تضع تراث الماضى بجوانبه المضيئة والمظلمة فى زمن ظلامى واحد ، وينسى أصحاب هذه الدعوة أن الحاضر قادم من الماضى وذاهب الى مستقبل من التفاعلات والصراعات الاجتماعية ، الى الصورة التى ستفرزه هذه التفاعلات والصراعات الطبقية والسياسية بأشكالها وخصائصها داخل المجتمع ..

ومن هنا فإن التراث باعتباره حركة الماضى الاجتماعية ، بصراعاتها الطبقية والسياسية والفكرية إنما هو ، كما يقول المفكر الثورى العربى الكبير حسين مروة : « كائن متحرك بصيرورة دائمة هى **صيرورة الحياة الواقعية التى ينبثق منها ويعيش فيها ، أى أنه تعبير عن صراع الطبقات وعناصر الحياة** الاجتماعية .. إنه نتاج الماضى الذى كان حاضراً فى وقته والذى سيغدو مستقبلاً الذى سيصبح حاضراً فماضياً فى المستقبل .. ولأنه يعكس الواقع الاجتماعى فى الماضى فيستحيل قطع صلته بالحاضر لأن الحاضر امتداد له عبر سلسلة من الحلقات التاريخية ، فلابد من إخضاعه للتقييم والنقد العلمى ، حلقة حلقة والاستفادة من عناصره التقدمية والثورية فى معالجة قضايا الحاضر وفى نفى كل ما يعرقل تطور هذا الحاضر إلى المستقبل الذى سيكون أكثر تقدماً .. إن الماركسية هى النظرية العلمية الوحيدة التى يقوم قانونها الديالكتيكى على نفى القديم المتخلف فى حلقات التراث والابقاء على المنجزات التقدمية فيه لكى تنطلق منها القوى المحركة للثورة والتقدم لتحقيق منجزات جديدة

والانتقال من مرحلة اجتماعية الى مرحلة اجتماعية أخرى أكثر تطوراً مما سبقها .. وعلى أساس من ذلك وقف لينين بحزم ضد العدمية من التراث وأكد على ضرورة الالمام الدقيق بالثقافة التى أبدعها مجمل تطور البشرية وتطويرها من أجل الثقافة البروليتارية ، وسخر من دعاة العدمية واستحالة تحقق موقفهم العدمى من التراث الثقافى إذ أن « أى تدمير للثقافة لن يبيدها إبادة تامة .. إن هذه الحضارة فى هذا أو ذاك من أجزائها ، فى هذه أو تلك من بقاياها المادية راسخة ، يستحيل القضاء عليها » ورأى « بأن تعليم الشبيبة وتربيتها وتثقيفها يجب أن ينطلق من المادة التى تركها لنا المجتمع القديم »[٢٥]

ومن ذلك كله يبدو أن أزمة حركة التحرر العربية إنما تكمن فى أزمة البديل الثورى للقيادة البرجوازية التى فشلت فى تحقيق المشروع القومى للجماهير العربية .. وتكمن أساساً فى أزمة وجود سلطة لا تدور بالايديولوجية الثورية – كما هو الحال بالنسبة لتجربة اليمن الديمقراطية .. ولا تستطيع الحركة أن تخطو خطوة إلى الأمام بدون حل أزمة السلطة وقيام سلطة بديلة تقودها قوة ثورية تعبر عن ايديولوجية الطبقة العاملة ومشروعها الثقافى ، تضطلع بمهمة استكمال مرحلة الثورة الوطنية الديمقراطية بقطع حبل التبعية للامبريالية العالمية والسير فى طريق بناء الاشتراكية .

وحل أزمة السلطة وايديولوجية السلطة يتطلب من قوى حركة التحرر العربية تعزيز وحدة

صفوفها فى عملية المجابهة مع الامبريالية والصهيونية والرجعية ، وحل تناقضاتها الداخلية على قاعدة الحوار الفكرى والديمقراطية ، ويتطلب كذلك من المثقفين الثوريين ومثقفى أحزاب الطبقة العاملة النضال الجماهيرى فى سبيل السلطة الديمقراطية التى تطلق عمل وإبداع هذه الجماهير فى عملية التقدم الثقافى والاجتماعى والاقتصادى ، وفى ضمان مشاركتها فى السلطة ..

ولئن كانت حركة التحرر العربية تحمل فى داخلها تيارات فكرية متعددة وانتماءات طبقية الا ان مصالحها المشتركة والعدو الرئيسى الذى يهدد هذه المصالح وفى مقدمتها المصالح والسيادة القومية تدعو إلى وحدة النضال أكثر من تمزقه .. تدعو إلى تعزيز التحالف بين العمال والبرجوازية فى المدينة والريف والمثقفين والجنود وتفعيل هذا التحالف فى النضال الوطنى الثورى الديمقراطى ، يفضى فى الأخير إلى تحقيق برنامج الطبقة العاملة ، بناء الاشتراكية ..

إلا أن الوضع الراهن لسلطة حركة التحرر العربية لا يوحى أنها تقوم على أساس ايديولوجية الطبقة العاملة وبرنامجها ، فلازالت الطبقة العاملة فى تبعية للدور القيادى السياسى والاقتصادى للبرجوازية الصغيرة والمتوسطة ، ولازالت الأحزاب الشيوعية والعمالية العربية تعانى من القمع والمطاردة والسجون .. وهو وضع يستدعى من القوى الثورية صاحبة المستقبل الاشتراكى مواصلة النضال فى سبيل الديمقراطية والسلطة الثورية المعبرة عن ثقافة واشتراكية المستقبل .. إذ أنه يستحيل الانتقال التاريخى من الثورة الوطنية الديمقراطية الى المرحلة الاشتراكية بغير سلطة يقودها حزب الطبقة العاملة وعلى أساس برنامجها ويضطلع بمهمة تحويل علاقات الانتاج الاستغلالية وقطع الصلة بحبل التبعية للامبريالية وبناء الاشتراكية وعلى رافعة الاشتراكية العالمية .

إلا أن قيام سلطة ثورية يدور دولا بها بالايديولوجية الثورية لن يتحقق بالمغامرات أو برفض كل ما هو قائم فى داخل حركة التحرر العربية ، بل بالتعامل مع الواقع الموضوعى للحركة والدفع بالعناصر الايجابية إلى الأمام وبالنضال الجماهيرى الثورى والتحالف مع تيار الديمقراطية الثورية الذى يتبنى مواقف اشتراكية علمية ، ويناضل لتحقيق تحولات ثورية باتجاه الاشتراكية ويتخذ مواقف وسياسات ضد المشروع الامبريالى الصهيونى الرجعى .. ولعل أن تكون هنا وحدة نضال المثقفين الثوريين العرب على أساس برنامج عمل ثورى وطنى ديمقراطى تحتل أهمية فى مسار تطور الحركة وفى مسار انجاز مهمات الثورة الوطنية الديمقراطية وتفتح آفاقاً جديدة فى المستقبل للشروع فى بناء الاشتراكية .. فهل يمكن تكرار نموذج اليمن الديمقراطية ..

إن نموذج اليمن الديمقراطية قابل للتكرار فى البلدان العربية ذات الأنظمة التقدمية ... ففى هذا البلد توحدت تيارات العمل الوطنى الديمقراطى ، عبر الحوار والممارسة الثورية ، وهى التنظيم السياسى الجبهة القومية واتحاد الشعب الديمقراطى وحزب الطليعة الشعبية فى اطار التنظيم السياسى

الموحد الجبهة القومية كتنظيم انتقالى على طريق قيام الحزب الطليعى الذى تأسس فى أكتوبر ١٩٧٨ تحت اسم الحزب الاشتراكى اليمنى .. وقد تحقق التوحيد وقيام الحزب بعد أن توفرت الظروف الذاتية والموضوعية لهذه التيارات وأهمها وحدة الموقف الايديولوجى للاشتراكية العلمية ووحدة الممارسة الثورية التى تحققت فى مجرى النضال ضد الامبريالية والرجعية وفى سبيل الدفاع عن النظام التقدمى والسير فى طريق التحولات الاجتماعية الثورية ..

على أن تكرار نموذج اليمن الديمقراطية لا يمكن أن يتحقق إلا عندما تحسم القوى التقدمية التى تقود السلطة الموقف النظرى لصالح الاشتراكية العلمية .. إلا عندما تقطع الصلة بالايديولوجية القومية – البرجوازية التى فشل مشروعها القومى ، وتبدأ مشروعاً ثورياً جديداً يقوم على أساس نظرية الاشتراكية العلمية ، عبر العمل على خلق ظروف للنضال المشترك مع أحزاب الطبقة العاملة ضد الامبريالية ومن أجل حل قضايا التطور الاجتماعى على طريق التوحد الديمقراطى مستقبلا وقيام حزب الماركسية اللينينية الذى يوجه السلطة التقدمية لاستكمال مهمات الثورة الوطنية الديمقراطية وثقافتها ؛ ومن ثم الانطلاق إلى مهمات بناء الاشتراكية وثقافتها .. إلا أن ذلك لا يلغى وليس بديلاً عن نضال الطبقة العاملة تحت قيادة أحزابها الطليعية للانتقال من حالة التبعية للبرجوازية الى مواقع البديل الثورى لقيادة وإنجاز أهداف حركة التحرر الوطنى العربية ...

وبغير الايديولوجية الثورية وحزب وسلطة الطبقة العاملة يستحيل بناء مشروع ثقافى شامل وحقيقى ، ولا يمكن أن توجد ثقافة بدون وعى ثقافى ايديولوجى .. يقول ماركس « النظرية تصبح قوة مادية عندما تستولى عليها الجماهير »[٢٦] ولا يمكن أن تستولى عليها هذه الجماهير إلا بوجود حزب طليعى يستولى عليها أولاً لكى ينقلها إلى هذه الجماهير ، عبر تحويل النظرية الثورية إلى ممارسة ثورية يقوم بها الحزب والجماهير معاً لتحويل المجتمع تحويلاً ثورياً ونقله من مرحلته المتداعية إلى مرحلته الجديدة ..

لقد أنجبت حركة التحرر الوطنى العربية فى مرحلة الصدام مع أنظمة الاقطاع وسيطرة الاستعمار القديم مثقفين وطنيين جاؤوا من المؤسسة العسكرية وتصدوا لعملية قلب السلطة القديمة وقيادة السلطة الوطنية الجديدة ، إلا أنهم بحكم ايديولوجيتهم البرجوازية وسياسة التذبذب والتجريبية والبراجماتية التى اتبعوها أثناء قيادتهم للسلطة ، اضافة إلى سياسة ضرب مواقع البرجوازية الكبيرة فى نفس الوقت الذى ضربت فيه مواقع الطبقة العاملة العربية وأحزابها ، فضلاً عن التناقضات والتمايزات بحكم نشوء امتيازات طبقية جديدة بين صفوفهم ، كان لابد وأن يؤدى كل ذلك إلى فشل المشروع القومى العربى التحررى بأفقه الاشتراكى ، وثقافته الاشتراكية ، وهنا يمكن القول أن السلطة لعبت دوراً معرقلاً لاتجاه التطور ..

وخلال المرحلة السابقة ظهر المثقف الزعيم والقائد الفرد والأب الروحي للشعب ولم يظهر مثقف الطبقة بما هى طبقة صاعدة وناشطة لاكمال مشروعها .. وهذا الزعيم ما كان ليغادر كرسي السلطة حتى لواحد من أفراد طبقته الا بالطريقة التى جاء بها الى السلطة أو فى حالة الوفاة الطبيعية ، فكيف سيقبل هو وطبقته بمغادرة كرسى السلطة للطبقة العاملة ومثقفها الايديولوجى . وظاهرة الفرد فى التاريخ لا ترفضها الماركسية ، ولكنها ترفض أن يكون هذا التاريخ من صنع الأفراد وترفض أن يكون هؤلاء الأفراد بديلاً للجماهير وطليعتها الثورية أو أن يكون الفرد هو الاله الصغير والشعب هو العابد لهذا الاله ، وتاريخية دور الفرد فى الماركسية تنبع من مدى تجسيده لضمير الشعب وطليعته الثورية فى النضال من أجل الدفع بعجلة التقدم الاجتماعي والثقافى إلى الأمام ، أى عندما يكف قائد السلطة عن أن يكون فى الضوء بينما تبقى الجماهير الشعبية صانعة التاريخ فى الظل .. ومن هنا فإن الأزمة لا تكمن فى الايديولوجية الثورية وإنما تكمن فى أزمة السلطة وثقافتها .. تكمن فى أنها – أى السلطة – تدار بأيديولوجية يجب أن تغادر مسرح التاريخ ، لأيديولوجية العصر الثورية ، القوة الحاسمة التى تحرك تقدم تاريخ البشرية الجديد منذ انتصار ثورة اكتوبر الاشتراكية العظمى .. وذلك ما يدعو الثوريين العرب حملة ايديولوجية الطبقة العاملة وحلفائهم إلى النضال من أجل حل أوجه أزمة حركة التحرر الوطنى العربية .. □

□ هوامش

١ – لينين ، المؤلفات المجلد ، ٤١ ص ٣٣ موسكو .

٢ – لينين ، المؤلفات المجلد ٤٤ ص ٣٤٦ موسكو .

٣ – لينين فى الثقافة والثورة الثقافية ، دار التقدم ص ٣٣ موسكو .

٤ – لينين المؤلفات ، مجلد ٤١ ص ٣٠٤ ، ٣٠٥ .

٥ – لينين فى الثقافة والثورة الثقافية ، ص ٤١ دار التقدم موسكو .

٦ – مراسلات مختارة ماركس – انجلز ص ٢٠٢ موسكو ١٩٦٥ .

٧ – محمود أمين العالم ، مجلة النهج ، إشكالية العلاقة بين المثقفين والسلطة

٨ – لينين ، المؤلفات المجلد ٣٧ ص ٢٢١ – ٢٢٤ .

٩ – لينين فى الثقافة والثورة الثقافة ص ٣٨ دار التقدم موسكو .

١٠ - لينين المؤلفات المجلد ٤٣ ص ٩٤ .

١١ - لينين المؤلفات المجلد ٦ ص ١١٦ .

١٢ - لينين فى الثقافة والثورة الثقافية ص ٦٣ دار التقدم موسكو .

١٣ - انظر المعجم الفلسفى المختصر ص ١٥٥ دار التقدم ، موسكو ١٩٨٦ .

١٤ - محمود أمين العالم ، إشكالية العلاقة بين المثقفون والسلطة ، النهج العدد ١٧ ، ١٩٨٧ .

١٥ - ماركس ، مختارات من المؤلفات الأولى ، دار دمشق ص ٣٢.

١٦ - المصدر السابق .

١٧ - خرستو ماشكوف ، بعض السمات والخصائص المميزة للانتلجنسيا فى البلدان النامية ، آسيا وأفريقيا .

١٨ - جرامشى ، حياته وأعماله ، جون كاميت ص ٢٦٨ ، ٢٦٩ مؤسسة الأبحاث العربية ترجمة عفيف الرزاز .

١٩ - المصدر السابق .

٢٠ - عبد الله البردونى ، صحيفة صوت العرب عدد ٨٤ - ٨٨/٣/١٣ .

٢١ - لويس التوسر ، الايديولوجية والأجهزة الايديولوجية للدولة ، مجلة أدب ونقد ، العدد ٢٣ يوليو ١٩٨٦ ، القاهرة .

٢٢ - عبد الله البردونى ، المرجع السابق .

٢٣ - الحرية العدد ١٣٠ - ١٥ سبتمبر ١٩٨٥ .

٢٤ - المصدر السابق .

٢٥ - لينين المجلد ٢٦ ص ٤٥ - ٤٦ .

٢٦ - لينين المجلد ٤١ ص ٣٠٤ .

دراسة

من علامات الخطاب الروائى للصراع العربى الاسرائيلى

نبيل سليمان

تمهـيد : فلسطينية الرواية :

في أواخر السبعينات حاولت دراسة الروايات السورية المعنية بمسألة الحرب . ووجدت أن النصوص تجعل المحاولة دراسة للروايات السورية المعنية بالصراع العربى الاسرائيلى . كما قادتنى المحاولة الى إفراد مقام خاص لما اسميته بفلسطينية الرواية السورية ، هذا الموضوع الذى سبق غالى شكرى الى الخوض فيه مبكرا على مستوى الرواية العربية ، اذ خصه بفصل فى كتابه (كلمات من الجزيرة المهجورة)[١] تناول فيه رواية حليم بركات (ستة أيام) ورواية غسان كنفانى (رجال فى الشمس) .

الاشارة التالية التى وقعت عليها لهذه المسألة كانت فى بحث حسام الخطيب للموضوع الفلسطينى فى الرواية السورية ما بين هزيمتى ١٩٤٨ ـ ١٩٦٧[٢] .

حدد الخطيب مأزق البحث بوضع الفلسطينيين المقيمين فى الأقطار العربية ،والذين تشكلوا بعد ١٩٤٨ فى هذه الأقطار ، فهل يعد نتاج أولاء من القطر المعنى أم لا ؟

لقد واجهت هذا الاشكال فى كتابى (مساهمة فى نقد النقد الأدبى)[٣] حين استثنيت الجهد النقدى الذى قدمه حسام الخطيب نفسه ويوسف اليوسف ، الفلسطينيان المقيمان فى سورية ، أو بالاحرى اللذان تشكلا وانتجا وما يزالان فى سورية . فالكتاب يدرس

الجهد النقدى فى سورية وليس له و الأمر كذلك ان يغفل هذين الناقدين .. لكننى فعلت ادعاء منى بان ذلك ضرورى للمحافظة على ادنى حد ممكن للاستقلالية الثقافية ، وغير الثقافية الفلسطينية ، وسط ما يلحظ من الجهد الحثيث للهيمنات العربية على ما هو فلسطينى ، وما يلحظ أيضا من نزوع فلسطينى غير قليل نحو الاندغام فى (السائد) العربى . وحجة الجميع وجيهة وقوية ومحرجة ، مادامت القضية الفلسطينية قضية قومية ، ومادام الصراع عربيا اسرائيليا ، وليس فلسطينيا اسرائيليا وحسب .

إنها كلمة حق يراد بها باطل وليت هذا المقام كان مقام الخوض فيها .

يثير الخطيب في بحثه المذكور ظاهرة عدم تخصيص رواية سورية حتى نهاية ١٩٦٧ للموضوع الفلسطيني ، وكذلك ظاهرة عدم تركيز أية رواية على الموضوع الفلسطيني ويعلل ذلك بموقف الكتاب الماركسيين الذين :كان لهم موقف خاص من القضية الفلسطينية (؟) وبموقف الكتاب المحدثين المنصرفين الى تقليد الغرب الروائى .

ولئن صح الى حد ما التعلل بالموقف الثانى ، فان التعلل بالموقف الأول يندرج فى إطار ما ساد طويلا - ولا يزال وإن بنسبة ضئيلة - عن تصوير موقف الأحزاب الشيوعية العربية من قيام اسرائيل ، تصويرا يجزئ الموقف ويعوض الحس القومى بالعجز ، موقف تنقصه الوثائقية ايضا ، والتى تأخر الشيوعيون انفسهم كثيرا فى إعلانها . وهذا الأمر لا ينسحب على الانتاج الادبى للماركسيين ، منظمين كانوا ام لا ، وفى الأحزاب الشيوعية أم فى سواها . فالأجدر بالخطيب ،ومن ينحو نحوه ان ينظر فى أواسط السبعينات ، ام فى أواسط الثمانينات الى الأمر على مستوى الرواية العربية الوليدة آنذاك (١٩٤٨ - ١٩٦٧) ، خاصة فى سورية .

وعلى أية حال فقد اختفت الظاهرتان اللتان لفتتا الخطيب بعد ١٩٦٧ ، على مستوى الرواية فى سورية ، والرواية العربية بعامة .

★ ★ ★ ★ ★

ثمة موضوع إذن ، مسألة ، تعنون بفلسطينية الرواية . سورية كانت أم مصرية ام عراقية ... ، وتحيل سريعا الى امر الرواية والحرب . ثمة خطاب روائى اليوم للصراع المسلح وغير المسلح ، الصراع المصيرى الذى تخوضه الأمة العربية مع الصهيونية فى كيانها الاسرائيلي ، وفى غيره . واننى اذ أعود إلى البحث فى هذا الخطاب ، بعد عقد من المحاولة الاولى ، فمازلت اهجس بكلمة فضل النقيب فى دراسته لعالم غسان كنفانى حين قال (كلمة فلسطينى كما هى مستعملة هنا وفى كل المقال تعنى الانسان العربى بعد ١٩٤٨) . أجل ، اننى اردد هذه الكلمة اليوم فى أواخر الثمانينات ، كمواطن وككاتب لهذه الصفحات ، واستميح القارىء عذرا ، إن وجد فى بحث يدعى الجدية بعض الذاتية وهو تعليل قد لا يغفره بعض الزملاء النقاد الذين يحرصون على الموضوعية واستقلالية النص .. الى اخر المنظومة المعروفة . لكن ماذا أفعل إن كانت الكتابة فى بحث كهذا تضغط وتدغم المواطنية

بالمحاولة النقدية أو بموقع الدارس ؟

إنني ارجو ان أكون في هذه المحاولة فلسطينيا وقارئا - مواطنا لا ناقدا خلي البال متمرسا بكرسي الدارس ، ولا عربيا متفرجا متمرسا ايضا بقطريته السورية أو غير السورية . وهذا الهاجس ليس بعيدا عن استخدام مصطلح الخطاب الروائي ، ولعله لن يكون بأس من الوقفة هنا قليلا .

١ - الخطاب الروائي :

في السنوات الاخيرة شاعت في لغتنا النقدية كلمة (الخطاب) كترجمة أخرى لكلمة Discours إضافة إلى الترجمة المعهودة (القول) .

وشأن أي مصطلح ترافقت إشاعته بالتلبس والاستعراضية. لكن تواتر الشكل النقدي العربي ، على مستوى بلورة مفاهيمه ، وتدقيق مصطلحاته ، ولغته عامة ، وانضاج علاقته بالاخر الغربي ، غير الاشتراكي والاشتراكي ، واجتهاده في حقله نظرا وتطبيقا ، كل ذلك قد ساعد على تحقيق استقرار سريع لتلك الكلمة ، لذلك المصطلح ، وبالتوازي والتفاعل مع استقراره في الجوانب الاخرى للشغل الثقافي . ولا يعني ذلك بالطبع ان جماع تحديث الشغل النقدي العربي لم يعد يعرف ما يربكه او يعطله ايضا في مستويات اخرى وحالات غير قليلة ولاهينة .

للوهلة الأولى يترادف اذن الخطاب مع القول . ومنذ الوهلة الأولى تنزاح كلمة الخطاب عن مألوف استخدامها في موروثنا النقدي واللغوي ، حيث دائرة (الخطابة - الخطيب) . لكن في موروثنا الفلسطيني ما يؤسس للكلمة هذه في حمولتها الجديدة واستقرارها القريب العهد كمصطلح نقدي .

لقد كانت تعني في هذا الموروث كما يعبر محمد عابد الجابري لدى الفلاسفة : قول الكاتب ، وكانت تعني لدى المناطقة : مقروء القارىء[٤] وعلى أساس من ذلك وبعيدا عنه ، فإن (الخطاب) اليوم هو انتاج القارىء والكاتب ، وجهان لعملة واحدة : قول الكاتب وقراءة القارىء .

وإذا كان الجابري قد عبر بالخطاب الروائي عبورا ، فإن الآخرين ممن اركزوا قولهم فيه ، ظل هاجسهم ما تقدم ، وان كنا نلمح مرة تركيزا على إقامة البنية ، على الصياغة(٥) ، ومرة على الرسالة(٦) ... وما يهمنا هنا في هذه الوقفة القصيرة أخيرا هو التشديد على نهوض الخطاب الروائي على ذلك الفهم لحياته وسلوكه ضمن عالم مصنوع من تعددية الصوت وتعددية اللسان . والشغل على الخطاب الروائي إذن يعني الشغل في التعددية في الحوارية ، في ديمقراطية التعبير ، في الانتاجية : انتاج الرواية وإعادة انتاج القارىء لها ، وصيغة الخطاب هنا تضطلع بإضفاء التخييل حقا على النص الروائي . وليس أمره إذن أمر المقولات والأطروحات التي تحملها الرواية وحسب(٧) . واذا كانت كل رواية لا تنطوي على سائر ما تقدم ، فان ذلك لا يحول دون قراءة ما فيها من خطاب مادامت رواية . ومحاولة قراءة الرواية العربية المنتجة خاصة منذ السبعينات على ضوء هذا الفهم العام للخطاب سوف تغنيه ، وهي بذلك تساعف الشغل النقدي كما يساعفها هو من أجل مستقبلهما معا :

٢ - فى الرواية والحرب :

الكلام السابق فى الخطاب الروائى هو علامة عامة أولى أسوقها هنا ، لأتابع الآن فى علامة عامة اخرى تتصل بكون الرواية العربية المعنية بالصراع العربى الاسرائيلى تحيل سريعا الى أمر الرواية والحرب .

الحرب – أو السياسة المسلحة – هى بألوانها جميعا قابلة التاريخ . والحالة العربية الصهيونية أولا والاسرائيلية بعد قيام اسرائيل حالة حرب بهذا المعنى الذى ليست الجيوش النظامية غير واحد من عناصره . والأدب العربى الحديث مثل سائر مناحى الوجود العربى معنى بهذه الحرب . إنها بمعاركها ، باسراها وقتلاها ، بتسليحها ومعارضاتها وهُناتها واحتلالاتها وانسحاباتها ، بشجونها واستنزافها الاقتصادى وعسكريتها للمنطقة من الرحم حتى داخل القبر ، بوحشيتها وحضارتها ، بعالميتها وسوى ذلك كله هى المناخ الذى يتنفسه هذا الأدب العربى الحديث ، سواء صدحت الدعوى بأولوية الكلمة الرصاصة بكل ديماغوجيتها ودوغمائيتها ، أم صدحت الدعوى باستقلالية النص بكل وجاهتها أو ادعاءاتها الحديثة والحضارية .

ولأن الامر كذلك بحسبانى فقد يكون من المهم فى هذه الفقرة الاشارة الى:

★ السياسى فى النص الروائى المعنى هنا .ذلك ان رواية الحرب رواية سياسية ، Political Novel أى رواية يكون فيها الدور القالبى أو التحكمي للخطاب السياسى كما حدد ارفنج هاو ، الكاتب الأمريكى ، فى كتابه (الرواية السياسية) .

★ هذه الرواية تحدياتها الفنية كما الايديولوجية أكبر ، إذ عليها ان تحيل الأفكار او الايديولوجيات الى حياة . عليها ان تغامر فى اشكالية الرواية بين الراهن والتاريخ ، عليها ان تخوض مغامرة الرواية التاريخية والوثائقية . وعبر هذه المغامرة ثمة السؤال الكبير عن فلسفة هذا الكاتب أو ذاك . فليس الأمر فقط أين يقف النص من الصراع الذى يكتبه ؟

★ فلنعد اليوم قراءة ما كتبه عبدالكبير الخطيبى منذ اكثر من عقد حول الرواية المغربية ، وهو ما أحسبه يخص راهن الرواية العربية عامة ، كما يخص ماهو منها رواية الصراع العربى الاسرائيلى خاصة . قال الخطيبى : «ان تتبع العلاقة بين الأدب وبين التطورات السياسية ، يظهرها **وكأن الرواية تلاحق واقعا يفلت منها باستمرار . انها عندما تحاول تملك الحاليات ، تتعرض لاضاعة** خصائصها النوعية ، واذا ارادت أن تجعل مسافة بينها وبين الحاليات ، فإنه يبقى عليها ان تعرف كيف تحقق ذلك ، وعلى أى مستوى ، ومن ثم يصبح التاريخ - بالاضافة الى الكتابة وفنياتها - هو الوحش المفترس بالنسبة للكاتب المغربى»(١) .

★ ويتصل بقول الخطيبى التوكيد على ان أيا من مقولتى (التخمر والاختزان) أو (الراهنية) ليست بحد ذاتها شهادة حسن أو سوء سلوك فورية . هذه واحدة **ممن غامروا فى رواية الحرب** نقزل : «ان ولادة هذه الرواية فى لحظة الصخب والعنف لا يعنى بالضرورة انها غير مختمرة ، كما ان إصدارها – أو حتى كتابتها – بعد عشرات السنين ، لا يعنى بالضرورة أيضا انها اختمرت ، أقول هذا وفى ذهنى أعمال كثيرة ، تفجرت وسط ظروف مشابهة .. سيمفونية موسيقية رائعة لفنان كتبها اثناء حصار لينغراد .. صرخات ناظم حكمت فى السجن .. غضب بابلونيرودا .. بل ان

بعض الكتاب يتسترون بضرورات تخمير العمل الفنى هربا من اتخاذ موقف ، وتكون النتيجة أحيانا اجهاضه »[١]

انها غادة السمان التى تنبأت بالحرب الأهلية اللبنانية فى روايتها (بيروت ٧٥) وعاشت هذه الحرب فى روايتها (كوابيس بيروت) وتابعت الحرب انتاج نصها الروائى عبر غادة السمان فى رواية (ليلة المليار) ، وهذه الحرب (الأهلية) لم تكن قط الا واحدة من لحظات الحرب العربية الاسرائيلية الهامدة المتقدة .

★وما ضربته غادة السمان من أمثلة بصدد نقطة واحدة من الأدب العالمى،يبين لنا حين نحده بالرواية والحرب كم أعطت هذه المعادلة ابطالا وكم خلدت ابطالا . كم جسدت صراعات نفسية وعلاقات انسانية وشبكات اجتماعية وتطورات وانعطافات معقدة وحادة . كم فجرت من أشكال روائية وكم كشفت من زيف بنيانات روائية .

وحدهاالحرب الأهلية الاسبانية غذت معين مئة وستة وثلاثين كاتبا ، منهم اربعة وسبعون اكتفوا بوصف الأحداث ، والآخرون ذهبوا الى ما هو أبعد من ذلك ، الى كل ما يتصل بتلك الحرب ، من أول قطرة دم حتى آخر قبلة .

النص الروائى العربى المعنى هنا ، وراءه هو خاصة روائع باسترناك وشولوخوف وتولستوى ومحمد ديب ، اهر نبورغ وهمنغواى ، مالرو وكاتب ياسين وسواهم وسواهم . وعلى الرغم من ذلك ، فلنسارع الى استباق الكلام ، ولنؤكد ان الخلل لا يزال كبيرا بين ما تعنيه الحرب فى تاريخنا الحديث وبين الانتاج الروائى .

يوسف القعيد، الروائى الذى قدم (الحرب فى بر مصر) ذهب منذ مطلع السبعينات الى ان الرواية العربية ما تلبث ان تسقط حال وضعها على محك الحرب[٢] . وإذا كان قد طرأ منذ ذلك الوقت حتى اليوم انتاج روائى عربى يفرض التحرز فى التعميم فإن نقضه ما يزال بعيدا ، فلم يبدو الأمر كذلك ؟

من الاسباب الرئيسية التى يخيل الى انها تقف وراء ذلك كون الفن الروائى العربى مازال حديث العهد رغم العقود التى انقضت على ظهوره ، وحالات النضج التى شهدها العقدان الأخيران بخاصة ، حيث طلعت أعمال صنع الله ابراهيم وعبدالرحمن منيف وحيدر حيدر وهانى الراهب ورشيد بوجدرة وسواهم ، فحق للرواية العربية بذلك ان تدخل المشهد الروائى العالمى من أوسع أبوابه .
قد يتحجم دور هذا السبب حين يقرن الى ما اسفرت عنه السبعينات والثمانينات من انتاج روائى ولكن لا ينبغى ان ينظر اليه أو الى سواه من الاسباب الاخرى كل بمفرده فجملة الأسباب مجتمعة تعود الى ذلك الخلل الذى ذكرنا .

فالتحدى الأكبر أمام الروائى العربى ، إذ يتصدى للصراع العربى الاسرائيلى هو حجم وخطورة المحرمات ، شأنه شأن المبدع العربى عامة – كاتبا أم سياسيا أم اقتصاديا – حين يتابع ما تقتضيه كتابة الحرب من الذهاب الى عمق الأوضاع السياسية كقوى وعلاقات ، فها هنا يكمن قدس الأقداس الرسمى العربى .

ولئن كان في هذا الواقع الذى يتفاقم يوما بعد يوم ، وليس سنة بعد سنة ، فيما بين المحيط والخليج ، عذر ما أو تعلة ، فإنه هوعينه الذى يدفع بالروائى العربى وبالمبدع العربى عامة الى ان يحمل صليبه على كتفيه ويتقدم ، سواء اوجد من يريحه منه ام ظل مثل دعبل بن على الخزاعى يدور فيه ، لا يجد من ينزله عنه حتى الى القبر .

ومن هذه الاسباب يمكن ان نعد ايضا عدم خوض الكاتب العربى للحرب الا فى حالات نادرة . وبالطبع لسنا نعنى هنا المعايشة كشرط لازم وحيد ، ولكنها أيضا كما يدل تاريخ الفن الروائى هى فى حالات عديدة وهامة الصاعق المفجر للموهبة .

٣ ـ حول الخطاب الروائى للآخر :

كان نصيب المواطن العربى عامة ، والكاتب خاصة ، قبل هزيمة ١٩٦٧ من معرفة الطرف الآخر من الجبهة محدودا جدا وانشائيا جدا ومن بين الأفضال الجمة التى تفضلت بها تلك الهزيمة انها اتاحت فتح كوة على ذلك الطرف ، ليس لتبادل الرسائل والزيارات ، بل للمعرفة ، لفضح الجهالة والتجهيل اللذين يسمان السلوك العربى الرسمى حيال المواطن فى هذا الصدد وفى سواه .

لقد بات بين يدى المواطن والقارىء قدر ما من الانتاج الروائى الصهيونى ، داخل وخارج اسرائيل . واذا كانت اليقظة الحازمة ضرورية حقا إزاء الغزو الثقافى الصهيونى ، فان معرفة ماذا يجرى هناك وكيف يجرى ضرورية ايضا وجدا ، من المظاهرة الى الرواية الى دق وآخر ما فى آلة الحرب الاسرائيلية .

لقد استخدمت الصهيونية الرواية كجزء هام جدا فى آلتها الدعائية الكبيرة والخطيرة ، واعتمدتها سلاحا فعالا فى حربها ضد العرب ، حتى قال أحدهم : ان اسرائيل قد غزت الانسان الأوروبى ـ فى جملة ما غزته به ـ بالروايات ، التى هى بالتالى أفلام سينمائية وتليفزيونية ومسلسلات إذاعية ..

والموقف الصهيونى من أمر الرواية والحرب عريق ، يعود الى هرتزل وجورج ايليوت التى يحمل أحد شوارع تل أبيب اسمها ، وتصدر فى اسرائيل الطبعات المتتالية المثيرة من روايتها .

فى هذا الموقف يبدو جليا كيف جعلت الصهيونية عبر تاريخها للرواية محاور أساسية ، تنهض على احتقار كل ماهو غير صهيونى ، وإسباغ البطولة على كل ما هو صهيونى . لقد تبدلت شخصية الصهيونى فى الرواية منذ هرتزل فلم يعد ذلك المستصغر المتهم بل بات ذلك الثائر المتهم . هكذا جاءت اعمال جابوتنسكى الأب الروحى للأرجون ، والذى بلغ بمهارته الروائية حدا استوقف غوركى وتولستوى . على ان المنعطف الأهم فى السيل الروائى الصهيونى كان بعد حرب ١٩٤٨ ، حيث جاء الاحتقار العرب ، والفرار من جحيم النازية الى ارض الميعاد ، وعصمة الصهيونى عادت تتعالى مثل القول القديم بشعب الله المختار .

اثر هذا المنعطف ظهرت الروايات التى تكتب عن حرب ١٩٤٨ جزئيا ، او بصورة عامة ، ثم راح البطل الروائى الصهيونى يبدل من جلدته القديمة،فلم يعد البطل السابق المهاجر أو الوافد عينه . صار الآن ابن اسرائيل الدولة ، واسرائيل الحرب المستمرة . واذا كان ثمة صوت محدود

وخافت جدا يعاكس التيار الروائى هذا ، دون ان يعنى انه أقل صهيونية كما فى رواية خربة خزعة التى ترجمت للعربية مؤخرا فإن الرواية الصهيونية بعامة تتصدى - وبمهمة «حربية تماما» - لكل شئون المعركة ، مرددة اصداء دعوة شامونيل يوسف «عجنون الذى نال جائزة نوبل عام ١٩٦٦ - على لسان بطلته تاهيلا : «اننى أدعو الله ان يأتى اليوم الذى تتوسع فيه حدود اورشليم حتى تصل الى دمشق وفى كل الاتجاهات» .

ليس الأدب العربى الحديث معنيا بالحرب كما تقدم فى فقرة سابقة ، اكثر من الأدب الاسرائيلى . انها ايضا المناخ الذى يتنفسه الكاتب الاسرائيلى . ولكن اذا كانت الحرب العربية الاسرائيلية تنزع هنا الى السلام العادل – دون أن ندخل فى التفاصيل الراهنة التى تصنعها موازين القوى – فانها هناك على الطرف الاخر من الجبهة ، لا تنزع إلا الى الحرب . ولعل هذا الكلام يجد مصداقيته فى ممارسة اسرائيل لما كان فى كامب ديفيد طيلة السنوات العشر الماضية .

السلام جرثومة اسرائيل القاتلة ، إن لم يكن سلامها هى . هذا ما جهر به عاليا جان هربرلان المشرف على المؤتمر السادس عشر لليهود الناطقين بالفرنسية ، والمنعقد فى فرنسا قبل كامب ديفيد ، وهو مايجهر به قبله وبعده صهاينة مفكرون وساسة ورعاع .

السلام الذى يرضى اسرائيل هو هدنة بين حربين ، وعازار وايزمان هو الذى قال ذات يوم : ان امن اسرائيل واطمئنانها لا يتحققان حتى تحلق الطائرات العسكرية الاسرائيلية فوق سماء المنطقة كلها . وعلى الرغم من ان الطائرات الاسرائيلية قد ضربت فى تونس كما ضربت فى العراق ، إلا أن السلام الاسرائيلى المنشود أدهى .

ماذا يفعل هذا المناخ فى الرواية ؟ إنه السؤال الذى علينا أن لا نمل من متابعته .

٤ - حول الخطاب الروائى الفلسطينى :

بالطبع ، ليس هذا المناخ وحده ما يملأ الأرض المحتلة فى فلسطين وفى سواها . فثمة أيضاً هذه الحجارة التى ما فتئت فى نهاية عام ١٩٨٧ وبداية عام ١٩٨٨ تنهال من الأدفال والنساء والشباب والشيوخ الفلسطينيين على الة القمع الاسرائيلية . ثمة هذه الحلقة البارزة الجديدة - الانتفاضة كما شاع اسمها - فى سلسلة العيش الفلسطينى تحت الهيمنة الاسرائيلية . وهو العيش الذى انتج (سداسية الأيام الستة) على يد أميل حبيبى كما أنتج (إلى الجحيم أيها الليلك) على يد سميح القاسم ، انه العيش الذى فعل أيضا فعله فى انتاج الكاتب الفلسطينى خارج الأرض المحتلة ، فضلاً عما فعل فى هذا الانتاج ذلك المناخ العربى الذى ذكرنا ، فكانت روايات غسان كنفانى ويحيى يخلف ورشاد ابو شاور ومحمود شاهين وفيصل حورانى واحمد عمر شاهين وسواهم .

فى جوهر الخطاب الروائى للصراع العربى الاسرائيلى يأتى هذا النص الروائى الفلسطينى الذى انتجه العيش الفلسطينى تحت الهيمنة الاسرائيلية وفى الشتات العربى ، ها هنا يكون على الوقفة أن تطول مع النصوص ، كما فى الخطوة التالية ، حين ننتقل الى النص الروائى العربى ، الفلسطينى ايضا ، الذى انتجه الكاتب العربى خارج الأرض المحتلة من اسرائيل،وخارج ؛ الشتات الفلسطينى



فى أرض العرب ، هذا الكاتب المواطن الذى غدا كما قال فضل النقيب منذ عام ١٩٤٨ فلسطينيا . ولا نسأم من ترداد ذلك وتكراره .

★ ★ ★ ★ ★

الوقفة الآن هى مع (الأرض الحرام) لمحمود شاهين [١] التى جاءت فى ثلاثة أجزاء ،ضمن كتاب واحد والأجزاء الثلاثة على التوالى هى : الجدب ـ الرحيل الى شمال القدس ـ الغضب .

فى الجزء الأول سلم النص أهم مفاتيحه .ثم راح يبحر بالقارىء عبر الجزأين التاليين ، فيما اسفر عنه وأفضى اليه ذلك الجزء ، فضلا عما راح كل من تالييه يولده بدوره . ولعل المفاتيح الأساسية لجملة بنيان هذا النص ان تكون : الانسان ، الطبيعة ، التاريخ .

المفتاح البشرى أولا إذن . إنه تجمع فردى كبير ، اغلبه من الرعاة والفلاحين . وفيه ايضا المعلمون والطلبة والحرفيون ، فيه أو يتصل به البداة واليهود وشتى ممثلى السلطة الملكية . ويبدو الكاتب شديد الحرص على ان لا ينسى أحدا من هذا الجمع الهائل لبشر روايته . ولكن لما كان ذلك ليس بوسع لعبته الروائية ، فقد استأثر بالنصيب الأوفر بعض الأسر وبعض الشخصيات . هكذا احتل التجمع الفردى المشهد فى الجزء الأول ، وإحتلته رموز السلطة والمعلمين والبداة واليهود مع ذلك التجمع فى الجزء الثانى ، وانضافت فى الجزء الثالث رموز أخرى للسلطة فى سجن القدس .

هذا المفتاح البشرى متحد بالمفتاح الطبيعي . المفتاحان بالغا التماهى . فالطبيعة هنا كالانسان (الفرد والجماعة) . الأرض القاحلة والسماء الشحيحة والحيوانات والطيور والوديان والجبال والصحراء والحراج والمراعى كلها إنسان أيضا . بعبارة أدق الانسان والحيوان والأرض ثلاثى فى واحد ، وفى ذلك يتبلور المفتاح الثالث : التاريخ . التاريخ بما هو صراع الانسان والطبيعة وصراعه الاجتماعى . الصراع ضد الجدب والموت ، ضد القمع والاستغلال ، الصراع من أجل العدالة والعلم والحب .

لاتقدم الرواية عرضا تنكريا للتاريخ . لاتخلب اللب بأبطال مركبين فوق التاريخ ، أبطال لا تاريخيين . على النقيض من ذلك تفعل فى تصوير وتحليل العلاقات بين الفرد والتاريخ ، فيكتسب التاريخ بذلك عنوانه الانسانى ، ولا تغدو المسألة وقائعية أو وثائقية أو غرائبية . وفى الوقت نفسه يؤصل الانسان (الفرد والكتله) فى الفن بمثل هذا العمل تاريخيته ، فلا يبقى ذلك المهمش ، أو ذلك المؤمثل ، أو ذلك الخارق .

تنهض الرواية على العناية الفائقة بالحدث،وفى الاطار الطبيعى والبشرى الجماعى دفع ذلك بالنزوع الملحمى الى الاعلان عن نفسه هنا وهناك عبر اختيار اللحظة (فرح ـ عمل ـ صدام ..) واللبوس اللغوى المفارق لما يسود الرواية من بساطة وإيثار لأقرب السبل ، إلا ان هذا النزوع لا يكاد يومض حتى يختفى على نحو يوحى بأن الكاتب يلجم انجذابه للاغراء الملحمى أو يعجز عنه فيقنع باليسير ، ويؤوب من المغامرة البنائية والاسلوبية كبير القناعة .

ربما أمكن القول ان هذه الرواية نص آخر فى دراما الشعب الفلسطينى اثر النزوح الأول عام ١٩٤٨ . دراما بالمعنى المدرسى ، فيها من التراجيديا الكثير (مشاهد الرحيل ـ مشاهد الصراعات العشائرية) وفيها من الكوميديا الكثير (مشهد كتابة وثيقة قيام المشروع التعاونى) . دراما تستدر الدموع حقا وتفجر الضحك حقا . ترسم الواقع المرير وترسم الحلم العسير . ويبدو ان الكاتب فى محاولته تجسيد ديالكتيك الحلم والواقع قد غلب النبرة الايديولوجية فى خطابه ، بما لا ينسجم مع دواعى وامكانات نصه وبعض شخصياته . ومن الطريق ان يلاحظ المرء انه كلما قارب النص وضوح الايديولوجيا لدى مختلف الشخصيات كلما برز اصطناع وتدخل الكاتب ، وعلى العكس ، كلما غاصت الشخصيات فى الحياة،فى يوميات ودقائق صراعها وحبها وفقرها ، كلما اتقدت حيويتها ، وتالقت تلقائيتها ، واستقرت قدرة النص على الاقناع والتاثير . بعبارة اخرى : كلما انسربت بفاعلية اكبر ايديولوجيا النص فى نسيج الخطاب الروائى .

لقد كانت مغامرة محمود شاهين فى (الارض الحرام) طموحة وكبيرة وشائكة . فالعالم هنا شديد التعقيد والثراء والتأجج . انه عالم الصراع ضد الصهاينة والسلطات القمعية ، عالم الصراع العشائرى والصراع مع الطبيعة . ولئن حمل الخطاب الروائى لهذاالعالم نكهة الكاتب الخاصة فإنه أيضا يعمق النكهة الفلسطينية فى الخطاب الروائى العربى ، يثرى هذا الخطاب بنبعه الفلسطينى المتفجر من البحر العربى الى البحر العربى .

★ ★ ★ ★ ★

من المعروف ان بن غوريون كان لا يفتأ يردد : لا لاجىء ولا شبر أرض . انه الصراع على كل حبة تراب بما هى حبة تراب وبما هى ايضا تاريخ وحياة . وفى (الارض الحرام) مثلما فى سائر الأدب الفلسطينى لا بد ان يكون لحبة التراب ، للأرض ، هذا الموقع الخاص فى النص ، مفردة وبنية ورؤية . ولأن عملية غسل الذاكرة العربية ناشطة ، ولأنها تشهد بعض النجاحات السهلة والسريعة فى ساحة الصراع العربى الاسرائيلي،فقد اخترت تلك الوقفة مع (الأرض الحرام) رغم ان الروائيين الفلسطينيين الاخرين اوسع شهرة من صاحبها ، ورغم انهم كتبوا الأرض ايضا .



وللسبب عينه اختار من بين روايات رشاد ابو شاور (ايام الحب والموت) التى صدرت عام ١٩٧٣ . إنها تعود بنا ايضا الى بداية عصر التشتت الفلسطينى حسب عبارة اثيل مانين . تعود بنا الى صيف ١٩٤٨ لترصد الهزيمة والخيانة والتخلف والعجز ، وأخيرا : النزوح ، مؤكدة من خلال ذلك كله على حبة التراب .

هل كانت الأرض هينه حقا على الفلسطينى كما يراد له ولنا ان نصدق فى هذا الزمن ؟ من الذى فرط بها فباعها أو ضيعها أو تركها ناجيا بكل خفيف وثمين ؟

فى سورية ، لم يعد ثمة من يذكر سوى القلة القليلة كيف حاولت شركة أصفر الزراعية ذات يوم ، قبل ثلاثة ارباع القرن ، ان تشترى أو تستأجر أراضى غوطة دمشق ، فى الوقت الذى كانت حركة شراء الارض ناشطة فى نابلس ، وكان الفلاحون والبورجوازية الصاعدة الضعيفة تقاوم عملية الشراء الصهيونية الصريحة أو المواربة .

فى دمشق كانت محاولة الشراء مواربة . فالشركة المذكورة فرنسية الأسم صهيونية الرأسمال . ولم تستطع ان تخفى حقيقتها ، ولذلك هب الفلاحون وهبت البرجوازية الدمشقية الصاعدة والضعيفة ضد الشركة ، واخفقت المحاولة التى مالبثت ان تكررت فى العراق فأخفقت ، ولكن أمرها لم ينقطع هنا . ولاننى كمواطن عربى ،مذعن للمحرمات اكتفى بتذكير القارىء باسم هذه الشركة التى مازالت فى بعض اراضى العرب الصحراوية تقيم الثورة الزراعية ، والتى لعبت دورا تقدمي المظهر من قبل فى بلد عربى آخر اذ أدخلت المكننة والرسملة الى ريف خصيب وبالغ التخلف ، ولكنها الستارة الصهيونية القديمة الجديدة .

بطل رشاد أبو شاور الفلاح العجوز (جيل الأجداد) يوصى حفيده النازح وهو على صدر امه : «شايف هالشجر ، هالتين والزيتون والعنب ، هالأرض اللى مثل الحنون .. هاذى الك ، يوم ما ترجع إلها تذكرنى .. انطلع فيها مليح . خليك تظل تذكرها حتى ترجع إلها»[1] ان رواية (أيام

الحب والموت) تلح فى فضح الطبقة الاقطاعية فى منطقة الخليل . وقرية ذكرين حيث مكان الرواية تحديدا . هذه الطبقة هى التى تعاملت آنذاك مع الصهاينة ، وقبلهم مع الانجليز ، وقبل اولاء وأولاء مع الأتراك . وهى التى سيطرت على الأرض بوسائل شتى منها الطغيان العشائرى ومنها مغازلة الوجهاء والأعيان ومنها فرض الاتاوات والسخرة على الفلاحين ، وفى كل مرحلة : الأتراك والانجليز والصهاينة ، قام من بين الفلاحين الفقراء من يقاوم ، فأبوعمران يقتل الاقطاعى هاجم ويتحول ضريح الفلاح الثائر الى مزار القدس للقرية . ومحمد (المرابع) يخطو بالمقاومة الفلاحية خطوة أبعد ضد الانجليز ، وخاصة فى فترة حلفهم غير المقدس مع الصهيونية إبان الانتداب . ويقضى محمد شهيدا فى الحركة الأولى بين فلاحى قريته ومستوطنى كبانية موسى ، هذه المستعمرة الصهيونية التى أقيمت بجوار ذكرين ، والتى لم تكن لتنتصر لولا تدخل الانجليز .

لم يهدأ الصراع فى ذكرين قبل صيف النزوح ١٩٤٨ . فى ثورة عز الدين القسام ١٩٣٦ - ١٩٣٩ قلعت ، وفى المعارك التى سبقت دخول جيش الانقاذ أبلت . ولكن الضابط الكبير فى هذا الجيش اذ حضر الى القرية فقد كان برفقة (داهم العوانة) الذى عين قائدا للمسلحين !! الاقطاعى يعين بدلا من الفلاح المقاوم المجرب ، والخيبة المريرة والحاقدة والمتسائلة تطبع وجوه الفلاحين الذين يتعرفون فى حملة جيش الانقاذ على الشاويش المصرى الصعيدى حسن . لقد فر حسن من الحملة على السودان الى جيش الانقاذ ليحارب مع الفلسطينيين ، ومن هنا توطدت صلته بالعسكرى السودانى مجيد . وفى جلسة مكاشفة مع الفلاح الذى كان يفترض ان يقود المسلحين بدلا من الاقطاعى يقول الشاويش حسن «ما يجرى فى الصعيد يشابه ما يجرى هنا» .

تقفل الرواية بفقرة لاحقة لما بعد ١٩٤٨ حيث يجرى تعقب الاقطاعى والضابط فى مدينة الخليل لكن إصابتهما لا تكون قاتلة .

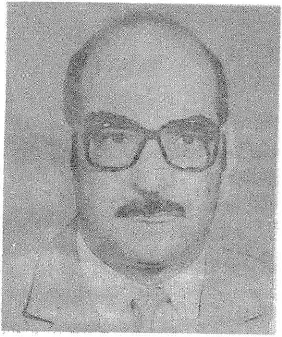
حسنا . لم تكن الاصابة قاتلة ، لكنها الاشارة الى بداية الفصل التالى من الملحمة الفلسطينية منذ اربعين عاما . انها قدر ذلك الولد الفلسطينى النازح على صدر امه صيف ١٩٤٨ .

★ ★ ★ ★ ★

حربا بعد حرب نرى رشاد أبو شاور يقدم رواية إثر رواية ، آخرها كانت (الرب لم يسترح فى اليوم السابع)[1] لحرب ١٩٨٢ ، ومرة اخرى فى سبيل (الغة المنسية – مع الاعتذار لأريك فروم – أختار رواية (البكاء على صدر الحبيب)[2] لحرب ايلول ١٩٧٠ .

لقد امتلأ الخطاب الروائى الفلسطينى بعبارة الحرب ، وخاصة منذ أيلول ١٩٧٠ ، ولم يكن الانتاج الروائى العربى بعامة أقل امتلاء . انها العبارة الروائية عن المخاض الفلسطينى والعربى ، حيث تطلع أوراق الانكسار والشهادة والخيانة ، حيث يطلع المثقف المقاتل الملوث بالبورجوازية الصغيرة ، والمقاتل العادى المنبثق من القاع الاجتماعى ، حيث المنظمات والسلطات .

فى هذه الرواية مشى أبو شاور قدما . رغم الفاصل الزمنى القصير بينها وبين سابقتها فى رسم الشخصية وفى صنعته الدقيقة البسيطة



الشفافة التى تجعل نصه الروائى أقرب الى الحكى الشعبى ، بدءا من الالحاح على العامية الفلسطينية الى جملة البنيان الروائى .

ها هنا ترك الكاتب لكل شخصية ان تترجم لنفسها وتضىء سواها ، دافعا بتوتر النص مع كل إضافة وشخصية وخطوة ، ليرسم هذا المال بعد الحرب . فبعد مرحلة غيفارا وهوشى مينه ، وحرب العصابات وسائر مفردات اللغة المنسية اليوم جاءت مرحلة (فن الحب) ، موسم الموت المجانى ، ولعل رشاد ابو شاور قد كان من أجرأ وأول الكتاب الفلسطينيين الذين غامروا بفتح الجرح على آخره ، والتبصر فى السلبيات والأخطاء ، ومواجهة الذات ، بعيدا عن الزيف والنرجسية واسلوب النعامة . هكذا جاء خطاب (البكاء على صدر الحبيب) يصدح : الذين قادوا الهزيمة هم هم ، لم يتغيروا ولم يحاسبهم أحد . والذين جاءوا متأخرين ولعبوا بالشعارات التغيرية سكتوا حين ألقمت أفواههم بالبريق ، ونقرأ : «انتم الذين تجلسون فوق . انتم الذين تعيشون حياة لا يحياها وزراء .. أنتم الأمراء الجدد ، كنتم تصدرون الأوامر من دمشق ودرعا وبيروت ..كانت أجهزة اللاسلكى وسيلتكم النضالية .. اللعنة على الكذابين» (ص٢٨/ ٢٩) .

حين تعاد قراءة (البكاء على صدر الحبيب) اليوم يتجلى بقوة كم كان فى خطابها من نبوءة ، وخاصة لهذا الشتات والمآل الفلسطينى بعد حرب ١٩٨٢ .

لقد أخذت فلسطين مع حرب أيلول ١٩٧٠ وحرب بيروت ١٩٨٢ الأهليتين ، تغدو فى أس العنف الذى تشهده الأرض العربية اينما كان وكيفما كان . واذا كان ثمة بعض المبالغة فى مثل هذا التعميم حتى اليوم فلن يكون من المبالغة أن يقال ان الصراع العربى الاسرائيلى هو فى أس العنف الذى تشهده الارض العربية ، اهليا كان أم نظاميا . وإذاصح ذلك ، وان بقدر محدود ، يغدو

من المفهوم ان نرى التعبيرات الفلسطينية العديدة فى الخطاب الروائى العربى ، ان نرى تعبيرات الصراع العربى الاسرائيلى العديدة فى هذا الخطاب وهذه النقطة سوف نعود اليها فيما بعد ، اما النقلة التالية فهى الى نص روائى فلسطينى آخر يقيم كاتبه فى الأرض المحتلة ، وقد عرف كشاعر لا كروائى ، انه سميح القاسم فى (الى الجحيم أيها الليلك)[1] .

★ ★ ★ ★ ★

الآخر ليس الاستعمار فقط .

كما الروايةالعربية بعامة ، طرحت الرواية الفلسطينية المكتوبة فى الداخل خاصة اشكالية وعى الذات والعالم ، وعى النحن والآخر ، عكس الاتجاه الذى كان سائدا فى الرواية العربية ، حيث باتت بؤرة الصدام فى «مركز النحن لا فى مركز» الآخر ، وحيث لم يعد الآخر هو الغرب الاستعمارى المعهود فقط .

وفى هذه التجربة الفلسطينية ما يميزها بنماذجها المحدودة حتى الآن . فالآخر لم يقدم من مركز محدد ، بل من شتى المواطن التى هاجر منها اليهود إلى فلسطين . والآخر هنا هو مستعمر مستوطن ، والصراع معه مصيرى بالمعنى الملموس لكلمة الحياة والموت . ولعل التجربة الجزائرية من هذه الزاوية هى الاقرب الى التجربة الفلسطينية .

تحمل رواية سميح القاسم عنوانا إضافيا هو (حكاية اوتوبيوغرافية) . وهذا ما يثير مشكلية تحديد الجنس الأدبى ودور كل من النص والمبدع والناقد فى ذلك . ثمة ها هنا ما نقع عليه عادة فى الحالة الاوتوبيوغرافية من مادة ، ولكن ذلك ليس سوى واحد من العناصر الفنية العديدة والغنية التى يجسد النص جدلها .

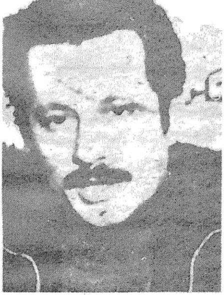
البطل هنا كما هو فى الروايات المماثلة : شاب مثقف . ورحلة البطل من حيفا الى تل أبيب الى القدس الى حيفا هى الحركة الأساسية . الاشتات السيرية متوافرة ، والحكى ، والتذكر ، والترميز ، والاسطرة ، ولعبة توازى المستويات الزمانية والمكانية ، الأمر الذى صنع بجماعه وباندغامه وبجدليته الفنية عالما موارا بالدلالات ، لم يعد النص معه حكاية أو اوتوبيوغرافيا أو حكاية اوتوبيوغرافية وحسب . وكثيرا ما يكون تدخل المبدع أو الناقد فى تحديد جنس النص عامل تشويش .

مع هذا النص يجد المرء نفسه إزاء عمل روائى بالغ الشفافية ، ولعله شديد التأذى من العملية التحليلية ، ولكن ذلك هو (الشر) الذى لا بد منه . أقانيم النحن تتبدى هنا فى : الأنا ، الفلسطينيون ، العرب ، تلمس هذه الأقانيم – وازاءها الآخر – يتطلب مراقبة الضمائر فى النص .

اقانيم الأخر هى : روت ، اسرائيل ، موسكو .

العلاقة التى يجسدها النص بين الأقانيم الستة،وخاصة عبر الحركة الأساسية،الرحلة المذكورة ، تؤخذ بالواقع الاحتلالى (اللامعقول) . هكذا ينتج خطاب روائى معقول جدا ولا معقول ابدا . خطاب تتداخل فيه الأزمنة ، تتقمص الشخصيات ، يكون الحكى والسرد والشعر والغناء والاسطورة . خطاب يرمى بدلالاته على طريق تطور الموقف فى الواقع الاحتلالى الصهيونى ، حيث ليس للنحن سوى المكان والفعل واحتمال الفعل ، وبالتالى استعادة الزمان الضائع ومعانقة

غسان كنفاني



الزمان القادم . الموقف من الجدال المفيد فى عقود قليلة يرتسم على النحو التالى :

- النحن الفلسطينية تتحول من السلب الى الايجاب بحدود الفعل باتجاه (دنيا) .
- النحن العربية مصادرة من جيش الانقاذ حتى السادات .

- الآخر/ العالم محدود الفاعلية (التقدميون : روت) ولكنه أيضا أساسى الفاعلية حين يتحدد بموسكو .

الآخر/ اسرائيل : الصراع معه مصيرى سواء أكان (العاهرة) أم الحبيبة (روى) . وينسحب ذلك فى هذا الخطاب على سمسار الاراضى الفلسطينى والأطراف العربية المماثلة فى مرحلة كالتى نعيش ، حيث تموه او تلغى أو تؤجل اساسيات الصراع العربى الاسرائيل ، وحيث يرجح خداع (النحن) لنفسها للدخول فى العلاقة التى يريدها الآخر ،فى مرحلة كهذه تطلع رواية كهذه من داخل الأرض المحتلة ، تنبض بالرؤية التاريخية وبالدم المسفوح ، وترسم الصراع العربى الاسرائيلى فى مرحليته وفى تاريخيته .

يخاطب الراوى حملقة ابناء سام التى يدعى اليها فتكون رحلته : «المهم ان تفكروا بجد فى سبيل ما ، فى ثغرة ما ، للخروج من حلقة الدم المفرغة ، العدل المطلق فى حالتنا هذه شىء مستحيل ، لن نتفق عليه الان ، وقد لا نتفق عليه لعدة أجيال . اعترفوا لى بشىء من العدل والا فساخذه بكل ثمن» (ص١٥) .

اذا كان هذا ما يخاطب به الراوى التقدمى اليهودى ، فكيف وبماذا يخاطب الصقور الاسرائيليين ؟

لقد قال النص ذلك. ورأينا الراوى يعين الفدائى على التخفى بعد تنفيذه لعمليته،فى الوقت الذى يلح فيه على المعنى الانسانى التاريخى للصراع ، اذ يرسم الانتصار فيه على انه انتصار للظالم ايضا على طاغوته كما للمظلوم على مهانته .

٥ ـ حول الخطاب الروائي العربى/ الفلسطينى :

انها الحرب حقا . حرب على الحدود وخلف كل الحدود . اعمال فدائية أو انتفاضة الحجارة ، حروب أهلية ونظامية ، حرب على النفس أيضا .

هى حرب مجنونة جدا وعاقلة جدا . الصقر الاسرائيلي كما الحمامة الاسرائيلية،وكما سبق ان مر معنا ، حربه لا عقل لها الا بسلامه هو .

أما الطرف الآخر فله خطابان : السائد العربى والمقموع العربى . ولكل منهما حربه وسلامه مهما تسيد الأول وانقمع الآخر .

بالطبع ، ليس هذا وجيزا ولا ترميزا للصراع العربى الاسرائيلى . لكنه العصب الذى يحرك هذا الصراع ويصنع خطابه الروائى على طرفى الحدود .

لنتابع الآن هذا الأمر ، هذه الفلسطنة فى الخطاب الروائى العربى .

★ ★ ★ ★ ★

لقد بدت حرب ١٩٦٧ فيما بين الحروب العربية الاسرائيلية والحروب الأهلية العربية الأكثر رفدا لهذا الخطاب . ومن الروايات المبكرة الهامة كانت (عودة الطائر الى البحر) لحليم بركات ، ورواية (الصمت والصدى) لأمين العيوطي،حيث يطالعنا ذلك الصوت الذى أعقب الهزيمة،منقبا فيها ، يصدح بالبديل الفدائى (هكذا أيضا فى رواية نجيب محفوظ : الحب تحت المطر) . وهو فى هذه الأعمال المبكرة كما فى الأعمال اللاحقة يظل صوت البطل المثقف البورجوازى الصغير الخائب المفجوع . ان النزوع العام نحو جذرية الموقف من الصهيونية ومن الذات ظل مطبوعا على الغالب بالانفعالية والمازوخية وردود الفعل،ظل موسوما بميسم البرجوازية الصغيرة الناهضة فى الخمسينات والمهزومة فى الستينات بعد ان تزلزل بها العرش كما تزلزلت البلاد .

النشوز على ذلك ظل محدودا . كما هى رواية ممدوح عدوان القصيرة – او قصته الطويلة (الابتر) ، والتى قدمت بطلا عجوزا رفض أن يغادر قريته (المنصورة) أيام حرب حزيران/ يونيو ١٩٦٧ على الرغم من تدفق النازحين الى دمشق عبر القنيطرة . هكذا بات العجوز وحيدا ، ولكنه صلب متين الجذور ، تتعالى نقمته على الجيل الجديد الذى خسر الحرب ، وتروح وحدته أيضا تنخر فيه . انه تنميط روائى للجيل السابق ، لكنه تنميط يطرح السؤال عن مصداقيته التاريخية . فجيل ادريس قد خسر هو الآخر حرب ١٩٤٨ ، كما خسر الجيل التالى حرب ١٩٦٧ .

لم ينج ادريس ، الفلاح العجوز ، من طغيان لوثة المثقف ، إذ وشى تصوير العلاقة بالأرض (بكلام) اجدر بالمثقفين منه بإدريس ، فكأنما قلم الكاتب يزاحم تنامى شخصية بطله،على الرغم من انزلاق هذا القلم الى تقديس البطل ومبالغته فى نمذجته . وإذا اضفنا الى ذلك شخصية الفدائى التى جاءت نسخة عن الجيل القديم وكذلك ارتباك تصوير الاسرائيليين ، فاننا نرى أنفسنا أمام عمل غير بعيد فى جوهر خطابه عن الأعمال المذكورة قبله ، وانه لم يذهب بنشوزه عنها بعيدا .

أما هانى الراهب فقد أتى أمرا اكبر وأجدر فى روايته (ألف ليلة وليلتان) .

لقد أعلن هذا الكاتب فى أواخر الستينات انه يحل النضال ضد اسرائيل فى المقام الأول ، وقال : «ان هذا الوضع لا يعنى نظم مدائح للفدائيين أو غزليات فى الصفات العربية النبيلة ، أو هجائيات فى الاستعمار والصهيونية . المهم ان نبحث ونعمل فى تكوين الفداء»[1] .

فى (ألف ليلة وليلتان) نرى الكاتب يتصدى لمغامرة فنية كبيرة ، يتخذ لها ما وسعه من عدة ، لا يمارى فى طموحه لتشييد عالم روائى كبير ومميز ، ولا يوفر من أجل ذلك خبرة فنية مجربة ، على يده أو فى فن الرواية الحديثة . والعناوين التى تعلن عما أراد أن يدلى بدلوه فيه تقدم جملة خطيرة وواسعة : ممارسة البورجوازية الصغيرة للبلطة ، الفوضوية ، التمركس ، صراع الأجيال صراع الطبقات ، مقدمات الهزيمة ، العسكرتاريا ، المثقف ، الحزب الثورى ، الجنس ، القومية ، العمل الفدائى ، بيروقراطية المنظمات الشعبية ، وليس آخرا : المستقبل .

حشد من الشخصيات تلعب فى هذه القضايا وتملأ ذلك العالم ، تتوزعها مجموعتان : البورجوازية الصغيرة الى اليمين ، والبدائل العمالية الى اليسار ، وعلى الرغم من الارهاق الذى لا يخفى نفسه فى محاولة تشييد هذا البناء ، فقد اكدت هذه الرواية مكانة صاحبها ودفعت بمغامرته الروائية قدما ، وهو الذى قدم فى مطلع السبعينات (الوباء) إضافة كبرى للرواية العربية .

انه نشور أبعد عما تقدم برسم الانعطاف اليسارى الطارىء اثر هزيمة ٦٧ على كثير من العطاء الروائى وغير الروائى ، متخففا من المبالغات والعقد والحساسيات ، طامحا ومكابدا من اجل تعميق وتصليب الرؤية ، والمضى بالتجربة الروائية العربية الى آفاق أثرى .

★ ★ ★ ★ ★

مع حرب تشرين/ اكتوبر ١٩٧٣ اختلف الأمر بالطبع ، لم يستوف الخطاب الروائى العربى ما عنده فى الحرب السابقة ، وليس بين الحربين غير ست سنين . ولذلك مازال هذا الخطاب يطلع حتى اليوم بجديده فى يونيو / حزيران ١٩٦٧ .

على أنه بعد ١٩٧٣ نلاحظ مسارعة عدد من الكتاب الاعلاميين أو الانتهازيين أو السلطويين للكتابة عن حرب تشرين . ومن المفارقة ان ما سبق فى هذا الاتجاه قد جاء بجملته قاصرا عن ان يكون عملا روائيا يقف على قدميه ، ونكص عن المستوى الفنى الذى تحقق للرواية العربية حتى السبعينات[1] .

على العكس من ذلك نرى مساهمة اغلب الكتاب الآخرين الذين حاولوا تقديم رواية هذه الحرب فهذا جمال الغيطانى يكتب رواية (الرفاعى) وهذا يوسف القعيد يكتب (الحرب فى بر مصر) وقبلها (يحدث فى مصر الآن) ، على ان مجمل الخطى المتحققة فى مسألة الرواية والحرب ظلت محدودة ، على الرغم مما حققته على يد الكتاب الذين لم يقلبهم النصر ابواقا ، لم يعمهم النصر كما لم تعمهم الهزيمة السابقة فى ١٩٦٧ واللاحقة فى ١٩٨٢ .

★ ★ ★ ★ ★

ولعل المرء لا يتعجل إن ذهب أيضا الى محدودية ما تحقق من خطى تلك المسألة بعد حرب ١٩٨٢ أو بعد الحرب الأهلية اللبنانية (الحرب الأهلية العربية بالأحرى ، والحرب العربية الاسرائيلية الوحيدة الطويلة المدى ايضا) . واذا كانت مساهمات اسماعيل فهد اسماعيل أو ياسين رفاعية أو

قمر كيلاني تبدو متواضعة على خلاف ما بينها ، فان ما قدمته غادة السمان والياس الديري والياس خوري وصنع الله ابراهيم جاء أمرا آخر . إن نصوصا مثل (بيروت بيروت) و(ليلة المليار) و(الليالي البيضاء) وعودة الذئب الى الوقوف ليست فقط رواية عن تلك الحرب بل هي انجازات فنية ، وربما جاءت كذلك لأنها حقا رواية حرب ، وربما استطاعت ان تكون رواية حرب حقا بفضل انجازاتها . لكن معاينة هذه الانجازات وسواها مما ليس حصره او حصر سواه وكدنا هنا ، لا يقلل من حقيقة تواضع الانجاز الروائي العربي عن الحرب . ولا يغير من ذلك الانتاج الروائي الذي طلع في العراق خلال ما انقضى من الثمانينات ، وتحت وطأة الحرب العراقية الايرانية ، غير البعيدة بحال عن الصراع العربي الاسرائيلي . وأجد لزاما على وفي حدود اطلاعي على الانتاج الروائي العراقي المتصل بالحرب المذكورة ، ان أشير الى التأذي البالغ الذي نال ذلك الانتاج جراء الحاحه على الدعاوية وفجاجة الخطاب الايديولوجي . وهذا الأمر كما هو معروف

في الفن الروائي بعامة ، عربيا وعالميا ، لا تغفر له النية أيا كانت ، ولا يعوضه الموقف . فدلالة النص أو خطابه الايديولوجي ينبغي ان تتسرب في جملة النسيج الفني ولا يقوم النص على عكاز من هذا القبيل . ولقد سبق ان اشرت الى مثل ذلك في معالجتي لرواية المرصد والجبل لحنا مينه ، وهما عن حرب تشرين/ اكتوبر وكذلك في معالجتي لرواية عبدالسلام العجيلي (أزاهير تشرين المدماة)، وسوى ذلك من الروايات المتصلة بحرب ١٩٧٣ ، والتي تظل على أية حال أقل فجاجة ودعاوية وصراخا مؤذيا بل ومدمرا للأدبية ، من الانتاج الروائي العراقي المتصل بالحرب والصادر في الداخل ، ومرة أخرى ، في حدود اطلاعي الذي ادعي انه شمل النصوص الصادرة حتى منتصف العام المنصرم ١٩٨٧ .

من ناحية اخرى ومقابلة ، صدرت نصوص عراقية في الخارج ، يستوي قوامها الروائي بمعزل عن الدلالة والخطاب الايديولوجي الذي تحمل ، وهو يناقض أو لا يتسق مع ما صدر في الداخل ، ويتجاوزه فنيا ، بما لا يقاس ، وأقرب أنموذج أمثل به هنا هو (أسام من أعوام الانتظار) لموسى السيد .

والحق ان هذا الانتاج الروائي العراقي بمجمله ، بنقيضيه ، يطرح علينا بشكل اقوى بكثير مما كان في اعقاب حرب ١٩٧٣ مسائل جمة تتصل بالرواية والحرب ، تتصل بالخطاب الروائي العربي المعاصر ، وبأدبية الأدب وايديولوجيته بعامة .

ذلك أن وطأة الاعلامية وصراخ الدعاوية وما يجران من تزييف يجهض أدبية النص ، ويجير الأدبي لصالح السياسي ، ايا كان هذا السياسي ، وليس بالايديولوجيا وحده يقوم النص ، كما انه لا نص بريء من الايديولوجيا .

فإذا ما انضافت الى تلك الوطأة وذلك الصراخ سطحية الخبرة بالموضوع ، وضعف المعالجة ، فمن الطبيعي أن تأتي اذن الشخصية الروائية مهلهلة ، بوقا مثل خالقها ، فاقدة للقدرة على الحركة المستقلة والاقناع والتأثير . من الطبيعي في حال كهذه ان يأتي النص اقرب الى الريبورتاج الصحافي ، او التقرير ، أو الخاطرة ، أو الخطبة ، أو أي شيء آخر غير الرواية . والسؤال الوجيه هنا : لماذا نفتقد في الخطاب الروائي لحرب ١٩٦٧ مثل هذا الزبد الذي طفا على سطح حرب اكتوبر ١٩٧٣ وبخاصة على سطح الحرب العراقية الايرانية ؟ لماذا لم يظهر مثل هذا الزبد في الخطاب الروائي الفلسطيني الصادر داخل الارض المحتلة ، تحت الهيمنة الاسرائيلية وآليتها القمعية الشمولية والمتطورة ؟ هل العلة في ان الكاتب الفلسطيني هناك معافى من ذيلية الكاتب العربي للسياسي العربي ؟ هل العلة في ان فسحة الكاتب الفلسطيني هناك تظل رغم كل شيء اكبر .. مما يتبقى للكاتب العربي من فسحة يوما بعد يوم .

انها تساؤلات تدلل على المسألة ولا تحيط ، بها ، وهى تساؤلات وثيقة الصلة بالخطاب الروائى للصراع العربى الاسرائيلى ، بفلسطينية الرواية العربية .

* * * * *

خاتمة : اللغة المنسية واللغة الجديدة

فى ختام دراسته الوجيزة والألمعية لغسان كنفانى ، يقول الناقد الفلسطينى يوسف اليوسف : «أما اليوم فإن كويتب عصرنا يتنفس فى مناخات معسكر داود ، ويتغذى بمعطيات ،زمن لايشتهى العظمة ولايشجع عليها ، أية عظمة ، مهما يك صنفها . اما على مستوى الكتابة ، فإن عصرنا لا يطمح بأكثر من النص الصحفى السريع الصغير الذى لا يتغذى حجم السندويشة ، أو علبة البيرة أو المنزل المسبق الصنع . انه زمن التعليب، او تقليص الأشياء الى حجوم العلب . اما النصوص المدسومة والكونية المساحة ، فلا تهم عصرنا من قريب أو بعيد .

وعلى أية حال ، فلئن لم تخرج الكتابة الفلسطينية من طور التقلص هذا ، فان الفلسطينيين سوف لن يملكوا شكسبيرهم الخاص فى أى يوم من الأيام» .

لقدتوجت هذه الخلاصة التى اختلف مع كل ما يتلو جملتها الأولى دراسة بالغة النفاذ والجدة والخصوصية لواحد من أبرز من أسس وأسهم فى الخطاب الروائى للصراع العربى الاسرائيلى وهو غسان كنفانى .

فهذا العصر ، عربيا وخارج الاطار العربى ، عصر يشتهى العظمة ، بمعنى الفعل الانسانى الفردى والجماعى المجيد ، الفعل التاريخى الذى يجترحه مواطن نكرة فى جنوب لبنان أو فى سجن عتيد من السجون العربية المتكاثرة أو طفل فى سن الحضانة يرمى الخوذة الاسرائيلية بالحجارة ، فيقبض العسكرى الاسرائيلى عليه ويسأله ::

- من حرضك على هذا ؟ من علمك هذا ؟

والطفل لا يجيد لعبة كتم المعلومات الخاصة بالسجناء السياسيين العرب وغير العرب ، ولذلك يمشى أمام العسكرى الاسرائيلى إلى من حرضه وعلمه ، فاذا به طفل آخر يصغره ، ويصنع هو ايضا عظمة هذا العصر .

هذا العصر معنى جدا رغم وجاهة كل ماذكره اليوسف عن التعليب والكتابة/ السندويشة بالنصوص المدسومة والكونية المساحة.وقد قدمت الرواية العربية مساهمات متفاوتة من هذا القبيل ، ولعل أقرب مثال هو مدن الملح لعبدالرحمن منيف ، والوباء لهانى الراهب ، ووليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر ، وليلة المليار لغادة السمان ..

بيد ان هذه المساهمات وسواها من مساهمات الكاتب والكويتب العربى تتنفس حقا منذ عقد من زمن فى مناخ معسكر داود .. انه - على مستوى الكتابة الروائية - زمن الانجازات الأكبر التى تحققت عربيا ودفعت بأسماء عدة الى مصاف (الرواية العالمية) مع تحرزى الشديد على تلبس هذه العبارة . وهو ايضا على هذا المستوى وسواه زمن طغيان الزبد المدجج بشتى انواع السلطات القامعة من الانموذج الطارف التليد للمستبد العربى الى لعبة الترجمة الى اللغات العالمية الى الفورة

المنهجية والفنية فى العواصم الثقافية الغربية الى بريق مكافآت الصحف والمجلات والندوات للكتاب العرب إلخ ..

هو مناخ يدفع أمام الكاتب المعنى - لا الكاتب البوق - بكل كبيرة وصغيرة دفعة واحدة ، فى حياته الشخصية ، فى ثقافته ، فى مواطنيته ، فى المهام التى على كتابته ان تنجزها تجاه راهنه ، وتجاه ماضيه/ تأريخه القريب والبعيد . مناخ بالغ القتامة ، مويئس ، بقدر ماهو محرض وحافز وموعد . ومن الزاوية التى تعنينا هنا أسوق على سبيل المثال كيف بات على الروائى أن يتعامل مع المعطى الجديد المتمثل بكون هذا الاسرائيلى وتلك الصهيونية مثلا قد باتا قريبين جدا منه ، فى بيروت او القاهرة ، او الدار البيضاء ، كيف بات على رؤية الروائي ان تتعامل مع مفهوم السلام ونهاية الصراع العربى الاسرائيلى وبالتالى مع مفهوم الحق والعدل ، مع التاريخ .

لقد كان فى اللغة المنسية التى ذكرت من قبل مفردات جمة طافحة بالديماغوجيا ولكنها لم تكن كلها كذلك . فالفدائى ليس ذكرى ماضية عزيزة أو مرعبة أو مرفوضة أو مطلوبة . انه حاضر ايضا فى طائرة شراعية تهاجم موقعا عسكريا اسرائيليا داخل الاراضى المحتلة وليس فقط خاطفا لطائرة بين جنيف وباريس وعاصمة عربية ما . انه حاضر فى بحار فلسطينى يهاجم موقعا عسكريا اسرائيليا يجول معربدا فى السواحل العربية . ولكن الفدائى ليس المفردة الوحيدة فى تلك اللغة . ولئن كان فى تلك اللغة ما ينبغى ان يجبه الجديد أو ما قد استهلك بفعل التطور الطبيعى أو المبتسر ، فان فيها مايزال حيا وما وما غدا اكثر ضرورة ، وفى رأس ذلك مفردة الفدائى ، الفلسطينى او العربى . وكل مفردة قديمة أو جديدة ، منسية أو ميتة أو جديدة تعنى للرواية حالة أو حدثا أو عنصرا للرؤية ، تعنى امرا روائيا بقدر ما تعنى امرا مواطنيا ، انسانيا ونضاليا وثقافيا . ومن هنا يبدو مد كبير أمام الخطاب الروائى للصراع العربى الاسرائيلى من العلامات الجديدة ، مثلما يبدو أمامه بعض من العلامات التى تلمستها فيما تقدم،مما ينبغى تطويره وتجذيره أو مما ينبغى تجاوزه . فاحتكار شخصية المثقف مثلا لبطولة رواية حرب ١٩٦٧ . علامة ينبغى ان يعاد النظر فيها ، وبخاصة شخصية المثقف البرجوازى الصغير الذى لم يعد فى نهاية الثمانينات البطل الذى كان اجتماعيا وثقافيا وروائيا شأنه قبل عقد أو عقدين . والهالة التقديسية الاسطورية التى غلبت على شخصية الفدائى علامة اخرى تحتاج الى ما تحتاج اليه سابقتها . ولأنه ليس لمثل محاولتى هذه أو أية محاولة ان تسوق التعاليم او تقدم جردة بالعلامات المطلوبة للخطاب الروائى للصراع العربى الاسرائيلى ، فاننى اكتفى بهذه التساؤلات ، أو الترسيمات ، وما تنطوى عليه ايضا من اقتراحات وإيماءات . واذا كنت قد ابتدأت منطلقا من فلسطينية الرواية العربية ، فلعل التوقف الآن عند الالحاح على التفكر فى اللغة المنسية وفى اللغة الجديدة المنشودة ، ان يكون هو الآخر توكيدا على فلسطينية الرواية العربية ، على فلسطينية العربى ، فى هذا الزمن الفلسطينى جدا : من أول معتقل عربي الى أول طائرة عربية تغير أو عربدة اسرائيلية تسرح وتمرح فى الخلاء العربى الرسمى الى اخر كتاب يعجز الغلاء أو الأمية المواطن عن اقتنائه الى اخر مسام الجلد العربى المسلوخ الذى يتنفس هواء معسكر داود .

اللاذقية ١٩٨٨

هوامـــش :

١ ــ المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، صيدا ، بيروت ١٩٦٤ .

٢ ــ مجلة **الموقف الأدبي** ، العدد ١ / ٢ ، السنة الخامسة ١٩٧٥ .

٣ ــ دار الحوار ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٦ .

٤ ــ انظر مقدمة كتاب الجابري : **الخطاب العربي المعاصر** ، ط ٢ ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٥ ، وما انتهى إليه الجابري في جملته لا يستقيم مع الجانب الروائي في الخطاب العربي المعاصر . فإذا صح تشخيص الجابري لهذا الخطاب ، فإن الروائي منه ، وفي نهضته الأخيرة خاصة منذ عقدين ، انطوى على وعي آخر ، يتوجه نحو « الاستقلال التاريخي » وحققت مدى ما من التحرر من سلطة النموذج – السلف وهو مع الرواية : الآخر الغربي . وليس الوعي الذي يطرحه الخطاب الروائي في جملته وعياً مزيفاً ومستلباً . فلعل هذا الخطاب قد أنجز درجة أو أخرى في حقله مما لم ينجزه الخطاب العربي أو لم ينجز موازيه في الحقول الأخرى .

٥ ــ **الموقف الأدبي** ، دمشق ، العدد ٨٤ ، نيسان ١٩٧٨ ، ص ١٠٤ .

٦ ــ من مقابلة مع جريدة السفير البيروتية في ٢٣/٤/١٩٧٨ ، وانظر مادار حول ذلك من مناقشات في مجلة البلاغ البيروتية – محتجبة – حول الأدب وحرب تشرين بتاريخ ١٥/١٠/١٩٧٣ .

٧ ــ انظر إجابته في الاستفتاء الذي عقده **أحمد محمد عطية** حول الرواية والحرب في كتاب (**أدب المعركة**) . دار الجليل ، بيروت ١٩٧٤ . وقد قدم القعيد أيضا رائعته الأخرى (**يحدث في مصر الآن**) في المغامرة الروائية للحرب ، أم أن الحرب فقط هي وقت تصادم الجيوش ؟ .

٨ ــ مطبوعات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٨٣ .

٩ ــ طبعة دار العودة ، ص ٧٨ .

١٠ ــ دار الحوار ، اللاذقية ، ١٩٨٦ .

١١ ــ دار العودة ، بيروت ١٩٧٤ .

١٢ ــ دار ابن رشد ، بيروت ١٩٧٨ .

١٣ ــ من شهادته لمجلة الطليعة المصرية – المحتجبة – العدد ١٢ ، كانون الأول ١٩٦٩ .

١٤ ــ من روايات يوسف السباعي إلى حلمي القاعود إلى اسماعيل وليّ الدين.. وليست روايات كوليت خوري أو العجيلي عن هذه الحرب ببعيدة بمعنى ماعن ذلك .

١٥ ــ **غسان كنفاني** ، رعشة المأساة ، دار منارات ١٩٨٥ .

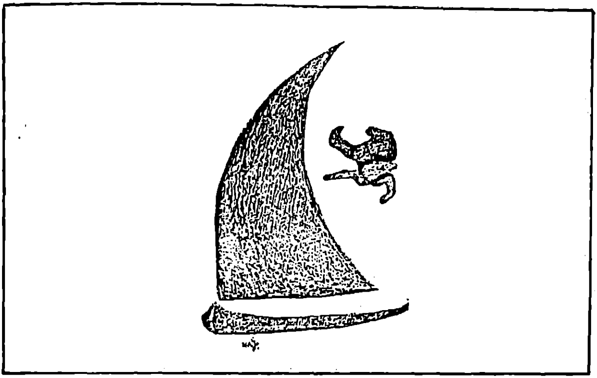


أوربيات

أقاصيص : **محمد الخزنجي**

فى نهاية الغابة

فى نهاية الغابة ركنت دراجتى على أحد جذوع أشجار البتولا السامقة وانتصبت فاتحا ذراعى اتنفس ملء الرئتين من الهواء الشفيف الطازج وأدور حول نفسى . لكننى ما كدت أتم الدورة حتى جمدت فى مكانى مشدوهاً . كتمت أنفاسى ورحت أركع على ركبتى بطيئاً بطيئاً . أتحاشى حتى الحفيف مع العشب وأنا أتطلع مبهوراً إلى المنظر الخرافى الذى لم أتخيل وجوده فى هذا المكان ، على الحدود بين شرق أوربا وغربها .. سرب نساء صغيرات عاريات تماماً ، وردياً تماماً ، يتراكضن على الخضرة عند حافة بحيرة دائرية مقفلة لامعة الصفحة ، أمام قوس من البيوت الخشبية البيضاء . ولم يكن إتجاه الهواء يحمل إلى سمعى أى صوت . كأننى فى حلم . ورحت أتذكر وأعى عبر انشداهى تلك اللافتات التحذيرية التى صادفتنى وأنا أتسلل بالدراجة عبر دروب الغابة : « يحظر الدخول . منطقة استشفاء خاصة » . وبالفعل أحسست وأنا خارج المشهد كأننى أغتسل فى ماء صاف وعذب . كأننى مولود يتطلع بانبهار



وشغف باتجاه ضوء نافذة صباحي . ولازم خاطرى ذلك الحلم الذى كنت أراه كثيرا فى طفولتى الباكرة .. ملاءات حريرية بيضاء يملؤها الهواء كأشرعة أفقية .. تسبح طائرة وأنا أتقلب بانعدام وزن عليها . ولم يكن هناك أى إحساس بجسمى وقد رقدت فى الشعب رافعاً وجهى إلى هذا الحلم الغريب أمامى .. سهل أخضر وبيوت بيضاء أليفة وبحيرة هادئة وسرب من العاريات الورديات يتراكضن بلا صوت . كن ورديات ربما بفعل حمية التراكض . وكأنهن صورة فى لوحة . لولا الحركة لقلت إنهن صور فى لوحة .. لوحة لفنان مرهف الحس شغوف لحد التسامى بهذا اللون الوردى . لقد كن ورديات تماماً تماماً ، ثم اخترقت سمعى صفارة . وحمل الهواء الذى بدا كأنه استدار كلية نحوى فى لحظة خاطفة صوت صرخات نسائية محذرة ، وتصارخ سرب من النساء المرتاعات . رأيت شرطيات فى زى مختلط يخرجن من وراء البيوت ملوحات فى الاتجاه الذى كنت أكمن فيه ، وكن يحملن مناظير مزدوجة وينفخن فى الصفارات . ورأيت الاضطراب يبدد سرب النساء الصغيرات العريانات وهن يلذن بالفرار مرتاعات فى اتجاه البيوت البيضاء الصغيرة . فاختطفت دراجتى وطرت أهرب . أفر بجنون عبر دروب الغابة الوعرة الملعونة ، ومن بين جذوع الأشجار القاسية . أفر مما تصورت أنه السجن فى أوربا لو قبضوا علىّ . أسابق بدراجتى الريح التى تثيرها عجلات الدراجة المسرعة .. أسابق الطيور التى تفزع من أوكارها بين الأغصان .. أسابق فزع الفراشات المضطربة . وفى أول نقطة من نقاط الأمان أرتمى متنفساً

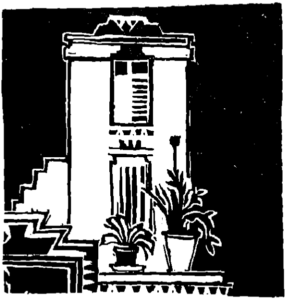


الصعداء على العشب تاركاً الدراجة تندفع ثم تصطدم بجذع شجرة وتهوى . وألهث منطرحاً على ظهرى فوق العشب .. أغمض عينى وأتنفس عميقاً مستعيداً منظر الشرطيات الممسكات بالصفارات والمناظير وهن يلوحن باتجاهي . أدرك أننى نجوت من مأزق ما .. لعله السجن . السجن ؟ أتخيله فى الغربة . وأدور منقلباً على بطنى إذ يدهمنى إحساس بجيشان مفاجىء ، حارق يتجه متركزاً فى نقطة واحدة ، فكأن خصرى سيشتعل .

لأسباب حرت فى فهمها

لأسباب حرت فى فهمها ، وسط مناخ أوروبى ، أوصتنى زميلتى « ميراسلاف » عندما أتصل بها ويرد على التليفون أبوها أو أمها أن أزعم أننى « ميشا » ، وعلمتنى بالأوكرانية بضع كلمات أبدأ بها الاتصال حتى تمسك هى بالسماعة .

وعند اتصالى عبر احدى كبائن الشوارع سمعت صوت أمها فألقيت عليها التحية وقلت لها إننى أريد محادثة « ميراسلاف » ، فسألتنى عن اسمى ، وفوجئت بلسانى ينفلت : « محمد » عندئذ سمعت صيحتها المتسائلة باستنكار : « تقول



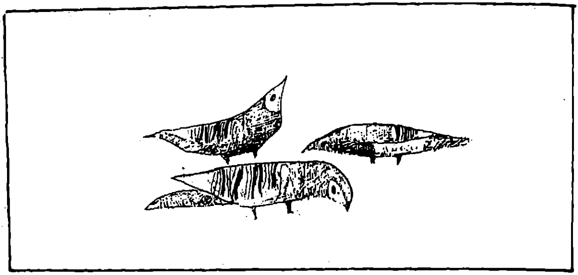
من ؟ » . ووجدتنى أصيح : « محمد !!!! د » . وقبلما ينقطع الاتصال من جانبها اكتشف أننى مكثت أرى انعكاساً غائماً لوجهى على جسم التليفون اللامع ، وكنت أضربه بيدى الطليقة وصوتى يردد بلهجة مصرية ، بل منصورية تماما : « محمد .. أيوه آنى محمد .. محمد !!! د » . ثم اندفعت خارجاً من الكابينة فى انفعال . وإذ بى فى الشارع انفجر ضاحكاً .

مكثت انتفض وأتلوى وأقرفص من شدة الضحك ، حتى أحسست بسخونة داخلية غريبة تجتاحنى ، وكأننى فى ظهيرة يوم من أيام أغسطس المصرى . رغم أن الثلج كان يغطى الرصيف تحت قدمى ، ويغطى كل المدى أمامى ، ودرجة الحرارة المعلن عنها فى كيبف : ١٥ تحت الصفر .

حين مالت

حين مالت عليه وفاجأته بقبلة على فمه فى الشارع ، ارتبك بشدة . وصعد إلى الأوتوبيس وهو يتخيل أن كل الركاب ينظرون إليه . لكنهم لم يكونوا ينظرون .

وقرر أن يخصص الغد لقبل الشوارع ، الأوربية ، المباحة ، هذه .



وكأنه يتهيأ لإجراء تجربة علمية خطيرة ، أوقفها عند محطة أتوبيس الأمس : استحضر مايقارب خمس عشرة سنة من أحاسيس القبل الشرقية ، القبل السرية . وفى مواجهتها ، بالضبط ، مال بفمه نحو فمها ..

أحس بطعم الشفاه الناعمة على شفتيه ، نعم ، لكن الأكثر .. أنه أحس فى أثناء ذلك بابتراد ، وكأن مؤخرته عارية .

- تبعاً لنظرات الكراهية

تبعاً لنظرات الكراهية التى كان يشذرنى بها صامتاً كلماتواجدنا عرضا ونحن **جاران فى غرفتين** متقابلتين بفندق شارع الميناء فى بيريه . رجحت أن الصوت العالى السكران صوته ، رغم أننى كنت داخل غرفتى وهو فى سكره لا يدرك أننى أسمعه بوضوح .

كان الشيء المفزع أننى رجحت كونه يوجه كلماته الفظيعة إلى « نيكول فواتى » ، فهذا موعد قدومها وهى لا تتخلف عن موعدها قط . ولا بد أنه قطع عليها الطريق فى الردهة بين الغرفتين ، وراح يهدر : « أيه .. ما الذى يعجبك أيتها الأوروبية فى هذا العربى الجدى .. ؟ أنه يفعل من الخلف ؟ هل يفعل من الخلف ؟ نحن معشر الأوربيين نستطيع أيضا أن نفعل » .



لقد سمرنى حديثه فى مكان قرب الباب ، سمرنى لأنه لم يكن هناك ما يمكن عمله كما تصورت لحظتها إلا قتله . ليس لأجل نفسى تحديداً ، بل أكثر لأجل « نيكول فواتى » النادرة . والتى يستحيل توجيه مثل هذه القذارات إليها ، وبملابسات معرفتى بها . فهى ببساطة إمرأة لها سمو وجمال الفكرة .. أمها بولندية وأبوها فرنسى وهى تسوح فى الدنيا باحثة عن ملامح الفنون فى الحضارات القديمة . وعندما تعارفنا صدفة فى بهو الفندق ، جمعنا ولع مشترك بجمالية إنسان الحضارات الأولى . وكنا نلتقى لنتبادل المعارف فى هذا الشأن ، لم نتجاوز أبداً ، ولم نرد .. لا هى ، ولا أنا . فقد كان الحديث مشبَعاً لحد التسامى ولحد التحليق .

بعد دهر من الجمود استطعت أن أمد يدى وأفتح الباب .. فتحة صغيرة لكنها كانت كافية لكى أرى شبحه وهو يتوارى مسرعاً خلف باب غرفته ، وأرى « نيكول فواتى » أمامى جامدة مذهوله .. بيضاء كالثلج ، حتى أننى رجحت كونها أصيبت بصدمة وهى على وشك السقوط على الأرض . فمددت لها يدى .. مددت يدى ببطء ذاهل ، عبر ذهولى أنا الآخر ، فراحت تمد يدها ببطء .. ثم خطت خطوة ، فخطوة . ورددت أنا الباب بقدمى ، فإذا بنيكول فواتى كلها ، فى حضنى .. تنهار . ثم إن الجسدين ــ مفزوعين ــ راحا ، كأنما لا إرادياً ، يتواطآن معاً فى حراك كتوم ، كأنه دفع وسواس قهرى لايمكن مقاومته للدخول فى هذه الحالة الغريبة .



سافرنا فى عربة النوم المكيفة . تلك أول مرة يحدث معى مثل هذا الحدث الهائل . أحسست بذاتى تتفوق على ماضيها ، عندما كنت أمتطى الدرجة الثالثة أو الثانية أحيانا .

فى قنا ، كانت سيارة فى إنتظارنا . إنطلقت بنا جنوبا إلى قِفط ثم شرقاً إلى القصير . تبدو السيارة وكأنها غربال لا يحوى غير الثقوب . الهواء يندفع ، يصفر ، يلفح وجوهنا كالإبرة المخدرة . وضع رئيس البعثة رأسه فى طاقية قطنية ، ثم لف وجهه بشال صوفى فبدا غريب الشكل . لم يعد ذلك الذى عرفته جالسا إلى مكتب فى القاهرة .

تلك أول مرة أخرج فيها إلى الصحراء . فأنا جيولوجى حديث التخرج . حمدت الله عندما قبل رئيس البعثة أن يأخذنى معه ، فهو صاحب الحق المطلق فى تشكيل فريقه الحقلى . عندما تقدمت إليه وجلا ، أثار رعبى بما قال : أنا لايهمنى شهادتك . تلك الورقة التى حصلت عليها من الجامعة . إن ما يهمنى هو أنت . من أنت ، فى أعماقك ؟ . من أنا ؟ . أنا طالب مجتهد . إبن واحدة من المدن الريفية . لم أر جبلا فى حياتى ، كما يجب أن يراه الجيولوجى . وحيد والديه . معفى من الجنديه ؛ ولا شيء آخر . بالطبع لم أقل له هذا البيان . كنت أجتره بينى وبين نفسى . استمر يقول : الجيولوجى انسان من طينة خاصة . إن لم تكن أشد صلابة من الجبل ، طحنتك صخوره .

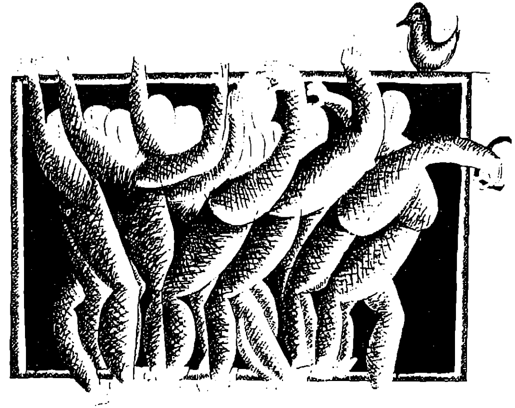
انتهى الجزء الرملي من وادى النيل . بدأت صخور الجرانيت النارية القديمة . جبال شامخة ، شاهقة ، زرقاء ، رمادية ، بنية ، تتخللها عروق المرو الأبيض كالحليب . أردت أن أسأل شيئا ، لكن رئيس البعثة كان قد غفا ونام . أصابنى ذهول لم أستطع إخفاءه . كيف يمكنه ذلك والغرفة فرقعة وقرقعة . إبتسم السائق ؛ قال : اعتاد ذلك . أنا يقظ كما لم أكن من قبل . تبخرت ليلة النوم المكيف . الفضول يشدنى شدا إلى ذلك العالم الغريب ، عالمى الذى يجب أن أقتحمه . لاحظ السائق لهفتى ، فبدأ حديثا عن عروق الذهب ومناجم الفواخير والبرامية ، والفراعين القدماء .

الطريق يتلوى كالثعبان ، والسائق يحكي ويروى . كل ما أسمعه جديد . السائقون يحبون الثرثرة حتى لاينامو أثناء القيادة . ظهرت بعض الأودية والغدران تقطع الجرانيت ، وتصب فى الوادى الذى نسير فيه . قال السائق : تلك الأودية مليئة بالغزلان . لحم الغزال أشهى اللحوم ، إن أجيد طهوه . انفتح أمامى عالم مبهر . عالم الصيد والقنص والمطاردة .

خرجت السيارة عن الطريق الأسفلتى ، إلى مدق صحراوى يقود إلى المعسكر . استيقظ رئيس البعثة . عجبت لأمره . هل يملك وهو نائم إدراكا بالزمن الذى قطعناه ! أم هو إحساس بالأرض التى إجتزناها ! لم أعد واثقاً إن كان نائما – حقا – طوال الوقت أم كان يقظا . سألته فابتسم . أجاب إجابة لم أسأل عنها . قال : أنا لا أنام إلا مع السائق الذى أطمئن إلى قيادته . غمر الزهو والإمتنان وجه السائق .

استرحنا باقى اليوم . خرجنا مبكرين فى اليوم التالى . كنا نقصد وادى « ايثل » حيث موقع العمل . كنت نشطا ، مليئا بحماس المستكشفين . عندما ولجنا فوهة الوادى ؛ بدا أمامى وكأنه خط بلا نهاية . سرنا شوطا على مهل ، نتفادى الجلاميد والهوات التى خلفتها السيول . أشار السائق إلى الجبل ، حد الوادى من الشمال ، قال : غزال . قفزت أمامى كل الحكايات المثيرة . دفعت رأسى كى أرى . كدت أصطدم بزجاج السيارة الأمامى . كان يقف هنالك على القمة . تساءلت إن كان فى الوسع إصطياده . سمعت رنة إنفعالى فى بحة صوتى . قال السائق فى إيجاز الخبير : عندما يملك الغزال ناصية الجبل ، فلن تقدر أى قوة على نيله .

فجأة إهتزت السيارة ، وإهتززنا معها فى عنف . كان السائق قد أطلق لها العنان . قال : هنالك فى بطن الوادى ثلاث منها . يجب أن نقطع الطريق عليها . يجب ألا تركب الجبل . نقاط ثلاث كانت تتحرك عن بعد فى سرعة ، تحوطها غلالة من غبار . إقتربنا . القطيع الصغير غدا أمامنا . ما أجمل ألوانه . له صفرة الرمال وبريقها . وخطوط سوداء تتموج من الرأس حتى الذنب . الخطو رشيق والسرعة فائقة . والمنظر يغمرنى ، يأخذنى بعيدا ، عن كل هذا العالم ، إلى همس كالأحلام .



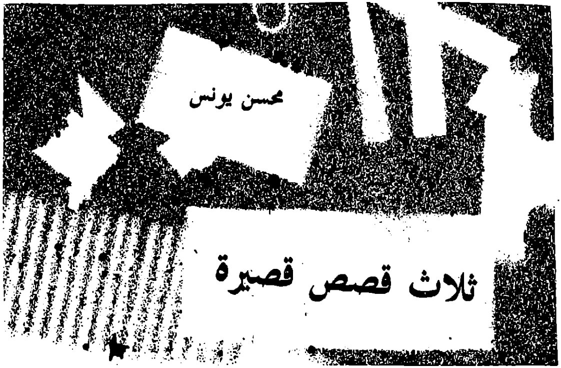
السائق يحاول جاهدا أن يتحكم فى السيارة . أن يدفع بهم بعيدا عن الجبل . الثلاثة تركوا بطن الوادى صاعدين . نجح السائق أن يحول بينهم وبين إتمام صعودهم . كانوا غزالين بالغين ، وصغير يجرى فيما بينهما . قال السائق فى شبق : اسرة بحالها . صدمتنى الكلمة . كنت أجلس على طرف المقعد ، فإرتددت إلى الوراء كالمطعون . رئيس البعثة يجلس صامتا . تابع ما يجرى فى هدوء . تحولت رغبتى فى الصيد ، إلى رغبة عارمة فى الإفلات . بدا يخنقنى إحساس الساقط فى مصيدة . الغزلان الثلاثة فى مأزق ، والسباق على أشده . فجأة مال أكبرهم ناحية الوادى . بدا حاسما فيما أقدم عليه . تفرق القطيع ، فإرتبك السائق لحظة . خفض من سرعته ، فانطلق الآخر والصغير . بلغا السفح وبدءا الصعود . خبط السائق عجلة القيادة وهو يصيح : ملعون . هذا الذكر الملعون . أفلتت الأم بوحيدها . ركبا الجبل ، أحسست بفرحة طاغية . تشتت الصيد . لأول مرة يتململ رئيس البعثة فى جلسته .

السيارة أصيبت بجنون السائق . إقتربنا مرة أخرى من الأب . كان ينساب منطلقا كالسهم . حركة أقدامه لا تكاد ترى ، كأنما يطير ، يجرنا بعيدا عن أسرته . يندفع أمامنا من بطن الوادى إلى ... الجبل الجنوبى . مرة أخرى قطع السائق الطريق عليه . قال شامتا : سقطت ولن تنجو . عادت الغصة تملأ حلقى . ملأ التراب فمى وأنفى . كادت السيارة أن تسقط فى هوة . تفاداها السائق فى براعة . إلا أننا دككنا دكا فى داخلها . صرخت ألعن كل شيء . بالقطع لم يسمعنى أحد . ... رئيس البعثة ، وفى صوته رنة لوم وتقريع : سيقتلنا هذا الغزال قبل أن نقتله .

إستقام المسار على مدق صحراوى . أحكم السائق حصاره . إنقشع الغبار من حولنا ، فظهر الغزال إلى يمين السيارة . غدت خطاه أقل سرعة . السيارة أيضا أبطأت . السائق يحافظ على محاذاة الطريدة . لحظات وينتهى كل شئ . أعرف جيدا قواعد اللعبة . سمعتها مرارا فى القاهرة ، ممن سبقونى إلى الجبل . ثلث ساعة ويقع الصيد . يقال تنفجر مرارته من العدو المتصل . لابد أن يسرع أحدهم ، يقطع الرأس بالفأس ، وبذا يحل أكل اللحم . السماع شيء والمعايشة شيء آخر . يجب أن أفعل شيئا . أن أوقف هذا العمل الهمجى . كل الزهو الذى تخيلته وأحسسته غدا عارا يمزقنى . جمرا أتقلب عليه . صرخت فى السائق أن يكف . إنه لا يسمع ولا يستجيب . إندفعت أفتح نافذة السيارة ، أصرخ فى الغزال أن يهرب . إنه لا يسمع أيضا ولا يستجيب . قال رئيس البعثة وهو يمسك بى : اهدأ يا ابن الوادى فأنت الآن فى الصحراء .

خطى الغزال تبطىء ، تتراخى ، تتعثر . أخيرا يسقط . السيارة تقف فى عنف . دفعت الباب ناحيتى ، فى الوقت الذى إنطلق فيه السائق إلى صندوق السيارة الخلفى ، حيث الفأس . كان الغزال ملقى على الأرض ، وقد عفرته الأتربة والرمال . إنحنيت عليه أحتضنه . كان ينتفض ، يحاول المقاومة . سمعت خطى سريعة قادمة . إلتفت خلفى ، كان السائق يلهث رافعا الفأس ، جاهزا للقتل . فوجىء بمرآى فوجم . كان حزنى ينساب دمعا ، أغرق وجه الغزال . رفت أقدامه ثم سكنت . كان ما يزال دافئا .

الفأس يضرب الصخر . دفنه السائق . وأنا مازلت حيث كنت . أحسست يدا توضع فوق كتفى ، تستنهضنى . سرنا فى صمت نركب السيارة .



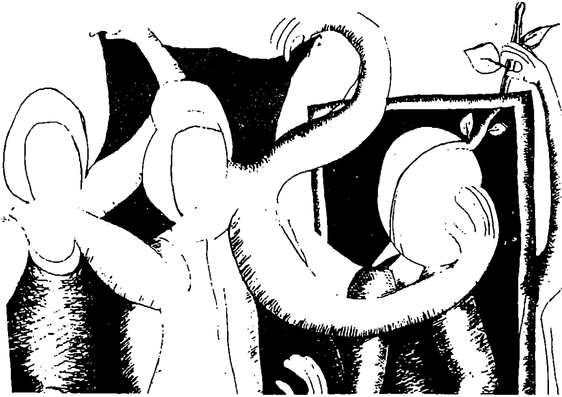
نفسه

هذا مواطن ، وإلى المصور راح ، وإلى العدسة أعطى وجهه ، والرجل المصور هندمه ، وعدل رأسه ، ثم . تك . صوره ، وليأخذ الصور ، ذهب ليأخذها فى الغد ، والمظروف فتحه ، ليرى وجهه ، وكيف الحياة صارت به ، المواطن انفزع لما شاف ، إذ أن الملامح هى هى طابع وجهه ، والرجل المصور أنكر معه ما رأى ، ووافقه على أن الصور هى هى طابع وجهه . أما الهيئة فلملك من الملوك الغابرة . بسيطة هى ، وقعده ، وصوره . أما الغد فجاء ، والمواطن شعر أن الجو حار ، فتصبب منه العرق ، والمظروف حينما فتحه انحسر ، إذ أن الملامح هى هى له ، والرجل المصور ضحك ، ووافقه على أن الصور هى هى طابع وجهه . أما الهيئة فلمخبر فى المباحث ، يرتدى بالطو ، والمواطن اشتكى ، وقال أنه يكره حتى البلاطى ، وعمره ما لبس الشىء هذا ، والمصور قعده ، وصوره ، وفى الغد المصور أعطاه المظروف الذى فيه الصور ، وهو ينفخ ، فتنهد المواطن ، وتمنى فى سره الخير ، أو حتى بعضه ، فلما فتح المظروف ، حواجبه ارتفعت ، وجبينه تشقق ، وخرج منه صوت ، والمصور ربت على كتف المواطن ، ووافقه على أن وجه المواطن فى الصورة هو هو . أما الهيئة فكانت شيئاً لتاجر مخدرات ، بجانب شاربه جرح ، والجرح ينزل من الحاجب الأيمن إلى قرب فتحة فمه ، والمواطن همد ، وهمس : الله . يا الله نجنى ، والرجل المصور اضطر أن

يقعده ، ويصوره ، أما الغد فهو يأتى ككل غد يأتى ، واستقبل الرجل المصور المصور بتبسم صنعه فى تلك اللحظة لا من قبل ، ولا من بعد ، والمواطن قبل أن يقول كتمه بالمظروف ، الذى به الصور الجديدة ، فلما المواطن فتحه انهدم فى الحال اعتدال أكتافه ، وفمه انفتح ، والرجل المصور أخذ منه ليرى ، ووافق بسرعة على أن الوجه هذا هو هو الذى فى الصورة لا أحد يخطىء ، إلا أن المواطن طلعت له فى ذقنه ذقن كبيرة كبيرة ، وشىء بارز فى سماحة جبهته ، وحجره – كان له حجر فى الصورة – يمتلىء بالفلوس . ارتجف المواطن ، وقال كلاماً كثيراً منه أنه إلى أى شىء لا ينتمى ، ولا يملك فلوساً ، يريد بها أن يتربح أو يغتنى . إنما هو العادى والعادى هو . والرجل المصور على ثورة المواطن اصطبر ، فلما انتهى من أقواله هذه . على الكراسى أقعده ، وصوره ، والغد جاء كما يجيىء الغد فى الدائم ، والمستمر ، والمواطن وجد المصور على الباب كأنه ينتظر ، وليدخل أفسح له ، والمظروف على الطاولة وضع ، والمواطن إليه مد يده ، فقرأ اسمه ، وفتحه ، وتلجلج الكلام فى الحنجرة ، وحشر ، وبالصور فى الهواء قذف ، فتساقطت على الأرض هامدة . تأمل المصور لواحدة منها ، وهى فى مكانها مرتمية ، ونظر للمواطن من فوق كتفه ، وارتجفت شفتاه ، حتى أذن من أذنيه ارتعشت رعشات ، وسكتت ، هاهو طابع الوجه ، والمواطن هو هو . أما الهيئة . الهيئة هذه . « قصاص » يقص الرقبة عن الجسد عقب صلاة الجمعة ، لإقامة الحد فى إحدى الممالك ، والرجل المصور اشتغل بعجل ، وإلى المواطن فقعده ، وصوره ، وهو صامت صامت ، ولم يقل كلمة وداع للمواطن ، الذى اعتقد ، وهو سائر إلى صوره فى الغد أنه لن يجعل المسألة تمر ، حتى لو انضرب ، لو حدث شىء غير طيب ، والرجل المصور كان يجلس على كرسيه ، خلف مكتبه ، ويدير مروحة موجهة إلى صدره المفتوح المشعر كقنفذ . أعطى المواطن مظروف صوره بلا إهتمام ، وهذا تناوله ، وفتحه ، وصرخ . نظر المواطن للمصور نظرة ، إلا أن المصور مد رجله ، ورفعها على كرسى ، والمواطن صرخ بحق . هذا وجهه بحق ، إلا أن رقبته تميل إلى ناحية ، لأنها كانت مجزوزة من العنق ، والدم يتفجر من بدنه ، فيملأ الصورة كلها .

بلـوى شائكــة

أعرف أن الخواجه فى بلاد بره ، يلبس البالطو ، لأنه يلبسه ، فلما خلص منه ، ابتعته من البلدة الحرة ، وإلى بلدى رجعت ، وعلى بدنى البالطو وضعت ، وتغطيت ، واستدفأت ، ومشيت ، والحقيقة ، وفاطر السماوات أنى كنت أحب المزيكة . يا اا ه . المزيكة . إنما المزيكة التى تفنن فيها ناس . والبحر الذى اسمه أبيض ومتوسط . هذا بحر . الناس منهم من أتى عبره ، وما أفعل فى نفسى؟! حتى الأرض أتوا منها . الأرض . أرضى ، وما أفعله فى نفسى التى أحبت ؟! سماء الله سماء أتوا منها ، وما أفعل مع نفسى التى أحبت مزيكتهم . هو الحب ، لأنى يمكن أن أرفض . وإخوتى . إخوتى ،



وما أنا دون إخوتى ؟ وكان أصحابى . أصحابى وما الحياة بلا أصحاب ؟ حتى الناس فى الشوارع . الكل اتفق على أن يقول فى وجهى صفعة : دارى على بلوتك ياللى ابتليت دارى . وكنت أعافر ، وكنت أسبهم ، وأسب أمهات جدود أمهاتهم ، وغضبان أنا أصرخ ، والآن أنا منكسف ومنكسف ، لأن يكتشف الناس ، الذين أعرفهم أننى ألتفع بالطو كان خواجه يلبسه من قبلى ، وبصيت فى الناس ، وضحكت . أنا الشكاء ضحكت . ضحكت لأنى رأيت – وقلت هكذا وضعت الفأس فوق الجذع – لأنى رأيت معظم الناس الذين أعرفهم . معظم الذين أعرفهم ، إلتفت أبدانهم بالبلاطى مثلى .

مكحـل أمـى

مكحل أمى ، وإذ أرى . لا . لا . أنا وقعت عيناى عليه . الكحل كانت تخزنه فيه فى زمان راح ، أخذته بين يدى ، والبال شارد أنا ، ولكنى كنت منشرح الصدر ، وسحبت غطاءه ، لا أعرف كيف . إنما أنا سحبت غطاءه ، وانتبهت على نفسى ، حتى بدنى كله ارتج ، وأنا أسعل ، ورأيت غرفتى . الدخان عبق فراغها ، واشتد علىّ الحال ، ووقفت . فلما ... لاحظت أن ساق

تهتز ، وكلما حاولت أن أرجعهما إلى الطبيعى ، لم أقدر ، وأفشل ، وتضاءلت كإنسان فى أرض رعب . عيناى حتى تاهتا فى الذى هو موجود ، وارتاعت ، وهى تبص على ما يخرج من المكحل القديم ، الذى كان لأمى ، فالدخان صار ذلك الشىء الضخم ، حتى أنى ضحكت ، وهل من الرعب أضحك ؟! لأن العفريت مشى خطوة ، وأمامى انحنى ، وهو يقول : شبيك . لبيك . عبدك بين يديك . اطلب ما تشاء . كان الصوت الذى قال به هذا لا أستطيع وصفه إذ أنه قديم وحديث ، وهذا الوصف من عندى أنا ، لم أقرأه ، وأعرف أن الصوت لا يوصف إلا بالعلو وعكسه الانخفاض ، أو الحدة ، والغلظة عكسها . والشدة أو الضعف ، وقلت فى نفسى طوال عمرى أحلم . والعفريت انتظر أن أقول أى شىء ، فلما لم أنطق ، عاد يقول لى بصوت يمكن أن أصفه الآن أن به من الحدة شبهة : هل تطلب شيئا ؟ اطلب . فأجبته بصوت فيه إلتواء . لا . أطلب .. كنت أريد أن أواصل الكلام ، فأسأل ، ورب القدرة . كنت أرغب فى الأسئلة . إلا أن العفريت قال إذن لا بد من الانتهاء ، ثم خطفنى الخطفة السريعة ، وكنت بين يديه رهينة . وعندها قال : تعال يا ابن الأحلام . تعال . وأدخلنى المكحل . مكحل أمى القديم ، وعلىّ أغلق ، فوقعت فى ظلمة داهية ، وأنا أسمع ضحكات ذلك المخلوق الذى اسمه عفريت ، وانخبط . انخبط .

■ استدراك ■

وقع خطأ مطبعى – ضمن أخطاء العدد الماضى العديدة – فى موضوع سلمان رشدى للكاتب سمير عبد ربه . فسلمان رشدى من مواليد ١٩٤٧ وليس ١٩٧٤ . كما أن نص الآية القرآنية المذكورة هو : « ومن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر » . نعتذر للكاتب وللقراء .

• أدب ونقد •

صفير ليل

هالة البدرى

قصة

دخلا إلى صالة تحرير الجريدة التى عملا بها بعد ان تقطعت سبل عودتهما الى الوطن . انشغلا بمتابعة الأخبار والمناقشات . قام «احمد» يسلم على رجل دلف الى القاعة بحرارة شديدة ، حياها ، ردت على تحيته برأسها ، اكملت النقاش مع جارها الذى تغير وجهه وامتقع ، التفتت حولها . الصمت اطبق على المكان ، وفجأة انشغل كل الموجودين بقراءة الصحف . وقف الرجل أمام مكتب رئيس التحرير الذى أطرق برأسه .

ـ هل يمكن ان اكتب بعض الأشياء ؟

● نعم .. نعم ..

ـ فى النقد .. سأعلق على ..

● قدمه وسنرى ..

«هذا الصوت .. لا ..!!»

والتفتت الى أحمد تسأله :

ـ اليس هذا ياسر الود ؟

رأت الاجابة على وجهه قبل ان ينطق . اندفعت بكل الحب فاردة أجنحتها ، تريد ان تحتويه مرحبة . قالت معتذرة يغالبها البكاء :

شاعرنا الكبير . لم أعرفك . اقسم اننى لم أعرفك . كيف حالك ؟ وقت طويل مضى منذ آخر لقاء لنا .

ـ الحمد لله .. الحمد لله ..

لم يرفع عينيه عن الأرض . لم ينظر اليها . شددت بكلتى يديها على قبضته . نهض احمد حاملا ورقة وقلما ليملى عليه ياسر عنوانه الجديد ، سأله عن احواله . خرجت الكلمات جريحة تترنح فى طريق مظلم يجمدها الهواء مرة ، وتلفحها النار مرات ..

احتلت صورة «سعيد المرزوقى» رأسها وهى تنبهه الى وجودها كل يوم عندما تلقاه ساعة الظهر فى الطريق .

رأته قادما من بعيد ، ينقل قدما وراء الأخرى مثل جمل عجوز تنثنى ركبتاه قبل ان تضغط أصابعه على الأرض ، يلمع سماره فى وهج الشمس ، تعلوه هالة من الشيب ، ينحنى على لفافتين غلفتا فى ورق أبيض ، يضمهما الى صدره بقوة لا تتناسب مع هيئته ، وصلت أمامه تماما ، ابتسمت وهى تفتح يديها مرحبة به ، رفع رأسه ليرى من الذى يعيده الى الحياة . توقف برهة وهو زائغ البصر ، لا يستطيع ان يثبت عينيه عليها ، لم يعرفها ، مدت كفيها لتحتوى كفيه اللذين تشبثتا باللفافتين . مط شفتيه الغليظتين ، وأعادهما الى مكانهما ، وانتظر .

اسرعت تقول له : كيف حالك .. أنا ..

ـ نعم .. نعم .. بخير يا ابنتى .. كيف انت ؟

● هل تأتيك الرسائل بانتظام من الأهل ؟

ـ أحيانا من السودان ، ولكن الأكثر من الزملاء خارجها ، تعلمين الأحوال .. قد يأتى يوم .. يوم .. !!

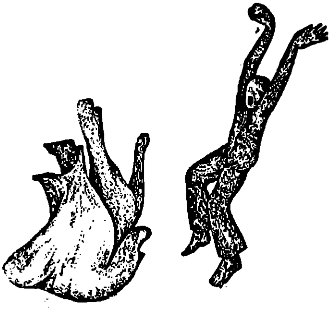
افلتت يداه من قبضتها ، حياها بهزة من رأسه ، أمسك بزجاجة الخمر ، ولفة الطعام ، مضى .. اغرورقت عيناها .. انسحب ذراعاها ليناما فى استكانة على جانبيها .. تتابع مرور الاشخاص حولها بسرعة ، لفها تشاؤم ..

انتبهت على محاولات «ياسر» للافلات من قبضتها ، قال له :

اريد ان تقرأ أشعارى . انت الوحيد الذى أثق فى رأيه ..

تركت يديه . حررتهما . توقفت الكلمات فى حلقها ، لم يكن هذا ما تريد ان تقوله له ، ارادت ان تصرخ فيه : أفق يا رجل ، ماذا فعلوا بك . وافق على قراءة الشعر ، لم يحدد زمانا أو مكانا ، اختلطت فى نظرته قصة الضياع بالخوف ، لم تكن نظرته هذه تشبه نظرة سعيد المرزوقى كلاهما تائه ، معذب ، يضيع من الخمر ، احدهما فى بلده والآخر فى المنفى ، كان الطريق واحداً ، الآن ، هل يتغير الطريق ؟ هل يتغير ياسرُ ، هل ؟

تسرب من المكان . شعرت بانفاس من حولها واضحة كأنها خرجت من تحت قبضة خانقة ، عادت الجرائد والمجلات الى أماكنها فوق المكاتب ، انشغل البعض بالكتابة ، لم يستطع واحد أن يتحدث الى زميله ، وقفت أمامهم متحجية ، اختلس بعضهم النظر اليها ، تمنوا ان تذهب حتى يكف عذابهم ، هربت من المكان ، تحملت ان تمشى حتى وصلت الى الشارع . ركضت تبكى .. الشارع يعدو .. مرت من زقاق مهرولة مثل الجميع نحو الخطوط البيضاء لتعبر الطريق قبل ان تفتح



الاشارة . وصلت الى الرصيف بصعوبة ، الأرض ساخنة تنفث لهبا ، خلت المقاعد البيضاء فى المقاهى المنتشرة من الجالسين ، انفتح باب خمارة ، انكفأ شاب على طاولة احتضن عددا كبيرا من زجاجات البيرة الفارغة ، صرخ .. «رأته قبل عام ونيف .. ياسر الود فى ندوة ، الكل يتزاحم عليه ، لم يكن هو ياسر الذى عرفته طويلا ، كان يحترق . لم تفهم يومها سر اختناقه ، تواردت قصائد المدح فى القائد العظيم .. اجتر ياسر احتماله ، لم تفارقه كأسه تلون الخمر فى حلقه بقطرت من الصبار المخلوط بالدم .. دم الرفاق ، اشتعلت فى عروقه رغبة فى الافلات من قيده قام الى صورة الزعيم المسلطة على الحائط فوق رأسه اختطفها ، انهال عليها بقدميه . ازدحم المكان باشلائها . سيارة . جب . ظلمات ، وظلمات ، لعنات وضربات ، أيام تمضى .. صمت على الحادث ..

اصطدمت كتفها برجل ما ، آلمها جسمها بشدة ، رفعت عينيها حتى تتبين من هو ، أفلت وسط الزحام ، هزت رأسها دون ان تتوقف قدماها . لم تعرف كيف وصلت الى شارعها .. الطريق خال من سعيد المرزوقى . لم يحن موعد عودته بعد . ارادت ان تقف ، أو تجلس على مقهى تنتظره ، أن تأتى بشىء كبير جدا ، أو توقظه من سباته ، ان تعيده الى الحياة ، الى الكفاح . الى الكتابة ، ان تمسك بكتفيه ، وتهزه ، أو تضرب صدره بكلمات ولكمات . خافت ألا يفهم ، وان يضيع .

لم تستطع العودة الى البيت ، اتعبتها الشمس المحرقة ، جلست تستظل بشجرة أمام النهر . لم تتحرك الأوراق ، لم ينعكس لها ظل . لفظتها . هبط الليل . عادت . قابلها صفير قطار ، ارتعشت الأرض . عوى . تتابع اصطكاك النوافذ ، وقلقلة الحديد فوق القضبان .. مر بسرعة .

اختفى سعيد ، لم يظهر يوما وراء آخر . فى الموعد كانت تبطىء السير تنتظره ، لم تكن تعرف من اين ياتى ، او الى اين كان يمضى . هو يسكن أحد هذه الأزقة ، فى الحى الفقير الذى كان يوما أرقى أحياء المدينة ، قصور تحولت الى مأوى للمهاجرين فى الداخل والخارج . أرض الشارع تنشق عن إخدود طويل ، رقيق ، يمتلىء بالمياه مع هطول الامطار فى الشتاء ، ولكن الشتاء لا ياتى ..

ابتلعت ريقها ، بحثت عن ماء يطفىء العطش ، خافت ان تقترب من الصبى الذى ينادى .. ماء بارد .. ماء بارد .. كل انهار العالم لن ترويها ، من يطفىء قلقها على سعيد ؟!

● ● ● ● ●

هام يحلم بعودته الى بلاده ، بعد ان شرب كل ما طالته يداه من خمر . طريق وراء طريق ، الكل يتشابه . اقتربت السودان منه ، راح يتلمسه فرحا مذهولا ، اكتشف انه يحمله داخله ، لف يديه يحتضن جسمه بكل قوة ، ارتعشت أصابعه وهو يضم الخرطوم ، وأم درمان ، والنيل بفرعيه ، والقرى الصغيرة ، الأهل ورفاق الكفاح الطويل . دمعت عيناه . ارتخت قبضتاه . تثاقلتا . انسحبتا . اختلت قدماه . تهاوت سائر الأعضاء نسى انه لا يحمل هوية . شاهد عيونا كثيرة تحملق فيه . ابتسم ..

بحث عنه الرفاق أياماً وراء أيام . وجدوه وحيدا محاطا بالثلج ..

مــلء المـــدى

منتصر القفاش

قصة

وجدتُ رغم عودتى بها كاملة ، أن زجاجة رغبت فى الرحيل ، دون حمل رسائل ، دون أن تُسد فتحتها . تركت للماء ملء جوفها ، وللتيار أن يجرفها بعيداً . ولم يزل خوفها من دفع الماء لها بكل ماتختزنه من كلمات موصولة الحروف ، أو مبعثرة لايجمعها إلا الفضاء .
تغطى الأمواج الشاطىء لتعود تنحسر تاركة أكفاً تتشبث بأثار أقدام ، وتحفر نداء غير منته صداه

مازلت أردد أغنيات البحر فى صخبه ، حينما يلفه الليل بأشرعة الصمت . أغنيات حملتها زجاجات ، لم تصل إلى يد ، ولم يضمها قاع . ظلت تجوب البحار ، وتنأى سريعاً لو تماس جسدها والشطآن .

أمامى تنفرد رسائل تحجب كلماتها ، وتذكرنى ــ فقط ــ بوجودها . تمنحنى وجوهاً خاطبتنى كثيراً ورحلت تاركة إيماءات بدت لى حياة لاينتهى أمدها .

صحتُ راغباً فى إسماع كل مامضى : أمِلْكٌ لى الرسائل أم مالكة لى ؟
هل كنت طالباً إجابة ؟ عودتى لسؤالى القديم ــ أعرف ــ يعيد لى رؤية تلك المراكب التى حاصرها البحر وأفضى بها إلى إنتظار مستحيل ، وامتدت كل الأيادى داخلها تلقى بزجاجات تعكس أشعة شمس كأنها استقرت فى قاعها واهبة للأفق قراءة كل ماحملته من كلمات ، شف عنها زجاجها دون ابتغاء الوضوح . ظلت الأمواج تدفعها نحو المراكب ، حتى اختفت وظن ملقوها انها استقرت فى القاع .

وعادت لتظهر وقد شغل كل فراغها الداخلى رسائل استحالت بها الزجاجات إلى حروف متماوجه همت بقراءتها فطوت نفسها وفردت أشرعتها فى سكون .

طريقى إلى الشاطىء حكايا من لبوا النداء ، ورحلوا تاركين حنين السبل أسمعها كلما مضيت فوقه ، وأجد راويها يسكن الخطوات ، يهديها إلى الملوحين بأيديهم وينادون على كل من عبر . لم أرهم رؤية عين لعين لكن أياديهم بدت شطآن أرسو فوقها طول العمر .

حدقت فى الزجاجات التى أحملها . مازالت بقايا الكلمات التى كشطت من على أجسامها تلمسها أناملى كأنها تريد إكمالها أو إظهارها قبل ان تتوارى . لم أستطع الفكاك بعد من مراودة يقين أنها رحلت كلها وأن ماأحمله ليس سوى ظلالها التى تبقى فى كل يد تضمها . أعرف أن عودتى الدائمة إلى الشاطىء لكى انتظر أن يلقى بها الموج أو أن تبدى لى وهى راحلة إلى مستقر جديد . ترحال يطوى النهايات . يبث نداءه فى البحار ، وإن سكن يوما إنما لينظر أى الجهات لم يسلك

كل ماأقرؤه من رسائل أتت بها لم يكتمل. ماإن أرى رسالة مطوية داخل واحدة منها حتى يخطف بصرى خفق الأشرعة بعيداً . أحكى للوجوه التى تأتينى فانتبه أن الزمن يحيطنى . ولا ألبث ان أعود لبقايا الكلمات . منذ متى وأنا أعود إلى الشاطىء ، منذ متى وأنا أحملها . لم يمكث معى مامضى إلا قليلا ، واجداً الشاطىء والزجاجات لحظة لاتنقضى ، ربما تقطعها تلك الأصوات التى ظننت أنها غابت . أصوات كأنها منبعثة من المراكب تطلب منى أن أضرب البحر بعصاى ليمتد أمامها سبيل لى . هل هى ماكشط من على الزجاجات أم هى بقايا الكلمات ؟

غطت الأمواج قدمي وانحسرت ، وأنا أنظر الى مايحيطنى . وضعت الزجاجات على الشاطىء ، وتساءلت أى الكلمات سأضعها داخلها قبل أن ترحل . أخشى ان تظل بين يدى دون أن أصل إلى الكتابة .

دنوتُ وحدى إلى ماانفرد أمامى من رسائل وصحتُ :

— من كتبكِ
— كل من لم يكتبك
— والسبيل إليكِ
— قذف الزجاجات لتصل إليك
— وأين اللقاء
— ....

عادت الأصوات لتنأى بدنوى ، وتنبهنى أن مكوثى قد طال . بدء العودة هذه المرة يشد قدمى



إلى الإبطاء فى الخطو ، ويردد معى أغنيات البحر . أخذت أرفع كل الزجاجات من على الشاطىء ، وأحدد بأصابعى ماتركت من آثار على الرمال . لم يكن كل أثر يسلم نفسه للتحديد فى يسر ، منها ماكان يفلت من الخطوط ليستقر خارجها ويجذبه الموج . تناهى إلى سمعى غناء يتصاعد من كل الجهات . نظرت إلى الخلف . لف وجهى شراع ثم عاد يترك جسده للريح . كثرت الأشرعة تضرب الماء والأرض فى قلبها أجد نفسى ، وأرتد بخفق أمسكت به . إبتعدت قليلاً لأملأ عينى مما حولى . وجدت مراكب ترسو على الشاطىء ، وامتدت منها أياد .

هل أسلمت لها الزجاجات ؟ عرفت بعد حين أننى أطلت التفكير فيما أحمله وأنه ليس سوى ظلال . أخرجت كل مالدى من رسائل كتبتها أو لم اكتبها ونثرتها على الشاطىء . ناديت كل صوت عشته وجمعت منه كل مالى من ذكريات وأيام مضت دون أن تسكننى . طفت بكل أزمان حياتى باحثاً عن من وشمونى وأعطونى إيماءات صمتهم . لم أكن أثناء تطوافى أنظر ، تركت الرحيل يغمرنى ويدى تقبض على ماتجسد .

لم يطل بى الإنتظار ونهضت بمعرفة أن ماصحت به قد تردد بين الشطآن .



مقطعان من « يتوهج كنعان »

عز الدين المناصرة

أحاول أن أمسك البحر من خصره القرمزىّ
أراه كذلك ، لكنه يشتهى أن يكون ربيعاً
لكى يعجب الآخرينْ .
بطئٌ بريدك يا وطنى والرسائلُ لا تصل العاشقينْ .
وكانت تحوم النوارس ، تملؤنى غبطة والنجوم
مسافرة قرب شمس الأصيل .
أحاول يا فرسا حجريا على التلة القرمزية كالبحرِ
مريمُ إفريقيا فى الفضاء تمدُّ ذراعاً لوهرانَ ،
يختبئون وراءكِ كى لا يروا مريم التلحميةِ
أو مريم الإنتفاضةِ أو مريم المريميةِ
مريمُ إفريقيا لم تُطابقْ بهاء الأصولْ .
كذلك قيل : إنظروا الماء ، قيل كذلك ، نِدٌ لروما
أما زلتِ يا مهرةً تركضين ، يتابع جريكِ
هذا المدارْ .
أحاول . كان المدى شجراً وشجيرات عوسج هذا المدى
عِشرق البحر ، هَيِّ جوادك للرعى فى مرج ذاكرة الغيمِ
حيث يقيمون أندلساً فى الكلامِ . النوارسُ تزعق مثل

رضيعٍ سيعلن رغبته فى حليب الصباح . تُقاسِمُنا
زاد رحلتنا بالصراخ ولم تستطعْ والدخان يقيم جبالا
من الحلم ، يرحل غربا فيطرده البحر ، عطر الطوابين
بين شقوق السؤال ، أحاول أن أرسم البحر لكنَّهُ
كنساء الينابيع يبدو صديقاً ويهرب من بين كفَّىَّ
مثل حقول القطارْ .
وأركُضُ . أنظُرُ حِجاباً من الصخر يأوى الحمام إليهِ
من البحرِ والتينة المقدسيّة : بلّور سيقانها يصل
المتوسط ، أمّا الشروش فأعصاب جدّى ويهربُ
منّى الكلام إذا ما اصطدمتُ بتينة قلبى
عليها السلام .
هنالك أيضاً ستبقى الحجارةُ شاهدةً أنها أصبحتْ
مَطعماً للبلاغةِ : مقهىً على البحر دون نساءٍ ودون
سماءٍ ودون ارتجافٍ ودون نراجيل أو زنجبيلْ .
سنخترعُ البحر ثمّ نرشُ عليه البهار ونجلبُ من
جبل الشام أقمار غوطتها ومن القدس صخرتها ، من
ضلوعك بيروت روشتكِ القرمزيّة ثمّ نشوى على
الفحم فوق التلال المطلّة ـ قَلْبَكَ يا بحرُ ـ أحجارك
المرمريّة ، ننشرها فوق حبل الغسيلْ .
وداعاً نقول لعكّا ويضطربُ القلب فى قلعة البحر
دون نقوش ولا دولة والنوارس فوق الفنار
الذى صار مأوى قراصنة البحر فى غرف شلّ هذا
الهواء تباريحها وأساها ولم يبقَ غير السجونْ .
بطىء بريدك يا وطنى والرسائل لا تصل العاشقين .

- 2 -

أحاولُ : راهنتُ أربعةً : كان وجه أبى فى
مقالع مرمر قريتنا تَعَباً حين غنّى مواويل ذاك
المغنّى العراقىّ قيل اسمهُ « بو عزيز » . وقال لنا
أحد الأصدقاء :
إذا لم يكن بادنا اسمه هكذا رسم الحاء فوق التراب
سأجدع أنفى وأرمى به للنوارسِ ، أقْسَمَ آخرُ
أن لا وجود لهذا المغنّى ـ وحين استشرنا مناديل
عرّافة البحر ، جادلتُها وربحتُ الرهان وحتى
أغيظ الأحبّة صحتُ بأعلى حنينى ـ حنانيكَ

يا حجرا فى الخليلْ .
يقينٌ على تلّةٍ سرقوا قلبه ، جبلٌ قرب قريتنا
ويطلّ على البحر والبحر مَيْتٌ يفاصلُ زلزالَهُ الأبدىّ
وأحجاره مرمر واسألوا البرلمان البعيدْ .
اسألوا الشاحنات التى حملته ، اسألوا عنه تلك القصور
التى سَرَقَتْ من مقالعهِ واسألوا عنه أحفاد جالوت
يرتفعون به فى هواء الشوارعِ ، يسقط طيراً أبابيل
فوق رؤوس الجنودْ .
أرشقوهم يخافون هذا صباح الصهيل وهذا مساء السهر .
أحاول أن أوقظ البحر من موته السرمدىّ ، أقول له
فى المساء : دم البحر أزهر ورد الشقائق حمراء ، كنعان
يخرج فجرا كنرجسة من شقوق الحجر .
أحاول : دارٌ وحاكورةٌ . ورأيتُ الجنودَ يقولونَ :
أين الذى قُدَّ من جبلٍ . واستعذتُ بزيتونةٍ
وركضت وكانوا ورائى . خنازيرُ برّيةٌ طاردتكَ
وغبتَ . وها أنت تولد مثل النبأ .
وكنعانُ نخلٌ وحورٌ إذن سوف نلمح بحرا يهاجم رملاً
وموجا يذيب ملوحة هذا الخطأ .
أحاول أن أتتبع موّال أجدادنا الطيبين
وكم حاول الموج تسجيل جرأته فوق رمل الكلأ
أحاول أن أمسح الحزن عن وجنةٍ قد علاها الصدأ .
توقف حزن المواويل والرقص . ظلّ يغنّى على الجَمَراتِ
الأخيرة فى الليل : منذ ثلاثين كان فتى ويغنّى على
مَهَلٍ فى الشعابِ . وعاد الينا سليل الجراح ، كسير الجناحِ
يغازل ورد الصباحِ ويغرف من ماء هذى البطاحِ
ويغرس أشعاره فى سهول براحِ ويشعل رمانة فى
المتاحِ من الوقت قال المغنّى : تكسّر وهج سلاحى
قفزتُ عن الحائط المستقيم ففرَّ الجنود وصاحوا
ولكنّهم قد أرادوا سماع صياحى . أفقتُ من النومِ
حيث وجدت المسافة صارت دما وفراقا . أفِقْ
وشربتُ وهيأتُ روحى لهوج المنافى
وعَسْفِ الرياحِ .
وأغرقتُ أشجار زينتنا بالرذاذ يصير غداً
فى الحواشى ويغزو المتونْ .
أحاول . هل أستطيع مساكنةَ الحلم فى الدارِ
دار من الحلم . ثمّ رأيت القرنفل فى عوسج الدارِ

منذ ثلاثين عاما يحاصرنى الحلم : دار وحاكورةٌ
وضجيجٌ : عتابا تُعاتبنى الدارُ والميجنا سأصيحُ :
أيا من جنى ثمّ جفرا الينابيع والنار ثم ظريفٌ
تمرّ بقامتها السرمدية حيث ضفائرها كانسكاب الشعاعِ
على الماء ـ عاصفة فى الصباح ، صباح كروم اليقينْ .
بطىءٌ بريدك يا وطنى والرسائل لا تصل العاشقين .



أوراق الصفح

مدحت قاسم

عيناك فى زمن الكفاف
تحولان العشق داخلى
نهراً بلا إرادة
يحن للضفاف
من لحظة التكوين والولادة

رؤيا جديدة لشتاء قديم

أهدأ فى آخر يومى الدامى
أتحسس وجهى أتلمس موقع أقدامى
فأكاد أجن

أوقن أن الغربة قدرى
لكنى فى بعض الأوقات
أخدع نفسى
أتصور ورق الشجر الساقط عبر الطرقات
عشبى وبراعم زهرى
أحتضن الوهم للحظات
وأدقق نظرى
فأكاد أجن

عيناك اليوم
صحف الأمس المقروءة فى أيدى القوم

أخرج للشارع وكأنى أخرج لزيارة موتانا فى القبر
أتحسر يا مصر وأبكى
لكنى فى عنف بكائى
حين تموجين بأحشائى
أدرك أن الصوت الخافت لا يعنى الموت
أعدو ، أتعرى لأفيق من السكر
ألهث باسمك
وكموج البحر
أمسح عن عينيك الأحزان
وأضمك لى
نتمدد فوق العشب معاً
نتدثر بنخيلك
ونذوب معاً .. ونذوب معاً

حين نكون على موعد
تتحدد أبعاد العالم حولى
أبصق فى سرى
وأصادق أول وجه يضحك لى .

مداخل التطرف
الأجدى ألا نستاء
حين يفارقنا الإحساس بدفء الصوت
نلهو نتحايل ، نضحك من كل الأشياء
حتى يدركنا الموت

لو قدر لى ألا تأسرنى عيناك الحالمتان
ما كنت الطفل يحن الى صدرك

أتنسم خطوك
ريحا لينة تأتينى من كل مكان

أقسم بهواك الناحل بدنى
ما خفقت كلماتى إلا من أجلك أنت
ما أحسست بأن العيش مرير
إلا حين فقدتك أنت
ما غنيت الفقر وضيق اليد وذل الجبهة والتقتير
إلا حين لمحت مكانى النائى من كونك
أفلا تكفى الغربة والليل دوار
والصبح هروب وفرار
وسياط من نار تلسع ظهرى
تلبسنى ثوبى الضيق تحجبنى
عما يثلج صدرى
عن عينيك المتطلعة لكل طريق
والشاخصة بكل مدار



سيمفونية الرجوع
يرف وجهك المخضب الأشلاء
كالضوء فى سهولة
فأستدير خشية امتزاج موقف الرجولة
بموقف البغاء
لأننا فى ركن مقهانا نمارس الرياء
وندعى البطولة
ونكتوى ونلتوى بلا حياء

أبصرك يا حبيبتى رهينة على موائد القمار
أحاول التلاحم
لكننى لا أملك انطلاقة الاعصار
أحاول السكوت والتلاؤم
لكننى لا أملك القدرة
لذا يحق لى تعشق الفرار

لعالم التجريب والتغريب والهجرة

أرفض عاجزاً تماثل الأخبار
أرفض الأزياء فى السهرة
تقلص الشفاه يا حبيبتى .. تعفن الحوار
تبدل الأشياء بالإلحاح والتكرار
تشتت التكوين والتفكير والنظرة

عيناك عاهرتان تبغيان الانتحار
أدير وجهى عنهما
ألوذ بالفرار

أبدو غريبا غاية الغرابة
إن تكتسى ملامحى الكآبة
ثم ترن ضحكتى
مغيرا صوتى ومشيتى
وهدأة التكوين والترقيم والرتابة
فتبرز الوجوه لى
تسأل عن مبررى فى مسخ صورتى
أرفض التعليق والإجابة
أكره التسطيح فى العيون
أبغض تفسير عالمى بلوثة الجنون
أعشق الرحابة
أنهمر كالمطر
من غابة لغابة
أنصب أهدأ أستوى كالخضرة المذابة
فى العشب والشجر

أدين من ؟
ليس سوى العفن !

أصوات
جديدة

محمد حسان وقصصه الشعبى

لدينا الآن عدد لابأس به من كُتّاب القصة القصيرة جداً ، فكل منهم – فى الحقيقة – يختلف عن زميله فى المنحى الفنى والهدف من مثل هذا البناء القصير الذى يتحول لدى بعضهم إلى بناء ضيق ، وعند آخرين إلى بناء شديد التوتر والكثافة – ومن ثم – الثراء . ولايتسع المجال هنا لتفسير مغزى انتشار هذا البناء الآن ، ولكنى أتصور أنه بناء شديد الصعوبة ، وليس من السهل أن يكتب فى إطاره كل من أراد ، فالسقوط فيه كسر رقبة ، لأن نجاحه أيضاً ، لالبس فيه .

فى القصص التى بين أيدينا الآن نموذج من هذا البناء ، ولكنه – فى الحقيقة – مختلف عن كل النماذج التى عرفتها من قبل فى إطاره . وهو نموذج يسعى صاحبه لاحكامه وصقله منذ أكثر من ست سنوات – حسبما أعرف – وقد نشر بعض مفرداته فى مجلات مختلفة . ولعل الميزة الكبرى فى هذا النموذج هى اقترابه – بل دخوله – الحميم فى منطقة يهرب منها المبدعون طوال الوقت ، هى منطقة الفعل الشعبى الواعى واللاواعى . هذا الفعل الذى يتبدى ببساطة فائقة فى مختلف جزئيات الحياة ، وفى الجد كما فى اللعب ، فى الموت كما فى الولادة ، فى النضال كما فى الخوف .

الجديد عند محمد حسان هو أنه لايدخل هذه المنطقة بحب شديد فقط ولكن برفض واع أيضاً . فهو لايستسلم لدجل الحاوى ، مثلما

لايستسلم سيد سابقة فى قصة (زيدوا النبى صلاة) ، ولايستسلم للروح الشريرة التى تزحف نحوه كى تلبس جسده ، لأنه يتهكم منها ويكشف - بناء القصة - زيف اللعبة من البداية (فى قصة رقية) . .وهو كذلك يعى جدلية هذا العقل - ليس فى البشر فحسب - وإنما فى علاقة البشر بالأشياء كما يجد فى نهاية قصة ما فى خوف ، حيث يتخيل قدرة الدم البشرى على صنع الحجارة من الالتحام بالحصى ، على نحو يذكرنا بمقولة بيكاسو الشهيرة :

« إن بعض الفنانين يحيلون الشمس إلى لون أحمر ، وبعضهم الآخر يحيل اللون الأحمر إلى شمس » .

وهذه الجدلية نفسها تظهر ببساطة شديدة فى قصة أخ حيث تتصارع الرغبات الانسانية الطبيعية والبسيطة مع الارهاب العقائدى لتنتصر الأولى فى النهاية .

فى قصص أخرى كثيرة نجد اهتماماً ناضجاً وواعيا بمناطق أخرى لا واعية فى الحياة الشعبية تتمثل فى النصوص والاساطير والاشعار الشعبية .. إلخ ولكن وعيه بهذه المناطق يجعله أيضاً قادراً على كشف ثرائها وخصوبتها الفنية والانسانية ، دون أن يستسلم لسطوتها وهيمنتها .

ويلتقى هذا الأمر مع ميزة أخرى هامة ، هى أنه مثلما ينطلق الكاتب من حياة البشر فى مادتها الخام ليصوغ منها شكلاً فنياً يناقضها ويُحطم ايديولوجيتها ، فإنه يحقق هذا الشكل من مادة الشكل الخام فى ذات الحياة الشعبية ، وهنا نجد طريقة الحكى الشعبى كما يمارسها الناس فى حياتهم - وهذا شىء مختلف بالطبع - عن الحكايات الشعبية والاساطير والشعر الشعبى .. إلخ . ولكن الأهم من هذا كله اللغة الشعبية المفصحة . وهذه هى الخصوصية الثالثة لمحمد حسان ، والتى يمكن أن يلتقى فيها مع محسن يونس مثلاً ، وإن كان يؤديها بطريقة مختلفة .

إن حسان هنا يقيم لغته الدقيقة والمحددة من مفردات هى فصيحة وعامية فى ذات الوقت ، وهناك مفردات أخرى عامية بالضرورة ولكنك تستطيع أن تفصحها إذا أردنا . ولكن المهم هو فى التركيب القريب جداً من الاحساس الشعبى أو الذى أحب أن أسميه المحتوى الشعبى للشكل . وهو يتبدى فى تركيبة الجملة وفى علاقة الجملة بالأخرى ، والعبارة بالاحرى

والفقرة بالفقرة . وهذا مايشكل بنية القصة ذات المحتوى الشعبى للشكل أو ما هو قريب منه . وبهذه الخصائص ، فإن حسان ، إذا واظب على العمل استطاع أن يقدم لنا فناً جميلاً قادراً على أن يصل إلى الناس وليس فقط إلى المثقفين .

د . سيد البحراوى

زيـــدو النبــى صـــــــلاة

جاء ولم يعلم احد أى قطعة أرض انشـقت وخرج منها ، نزَّل الصرة فكها ، اخرج جرابين وزلطة كبيرة ، تجمع الأطفال حوله ، التف الكبار بحجة جمع الصغار .

قال لهم صلوا على النبى ، صلوا ، قال زيدوا النبى صلاة ، زادوا ، قال اللى يحب النبى يصفق ، صفقوا . قال لهم فى هذا الجراب ثعبان ، وفى الثانى بيضة ، والبيضة بمشيئة الله ستخرج كتكوتا يلتهم الثعبان ، وقبل هذا لموا جودة ثمن أكل الثعبان ، جاد الناس بشلنات وربع جنيه .

جاء ربع الجنيه من سيد سابقة الذى برع فى فن السرقة والقتل ولم يتعلم شيئا عن الحواة . مد الرجل يده فى جراب الثعبان ثم وضعها فى جراب الكتكوت ، لم يخرج شيئا .

أمسك الزلطة الكبيرة ودق بها الجراب وداسـه ، نظر بعيون صلبة للناس وقال صفقوا ، صلوا ، زيدوا . قال هذه الزلطة يمكنها تكسير اتخن زجاج ، وهذه الاسنان – اسنانى – يمكنها مضغه ، وهذه المعدة – معدتى – يمكنها هضمه .

أمر سيد سابقة بإحضار زجاج سيارة ، جاؤه به ، دق الزجاج بالزلطة ، كسره قطعا صغيرة ، قال سمعونى تصفيقة ، شرخ التصفيق الجو وعاد صوته منفردا ، قال جاء الآن دور الحمامة الصفر التى يمكنها خطف احدكم وابتلاعه ، واعيده أنا بمشيئة الله ، ولكن صفقوا .

قاطعه سيد وقال : أين البيضة التى تخرج كتكوتا يأكل الثعبان ، وأين الاسنان والمعدة ، أخرج الكتكوت أو كُل الزجاج .

كان الخيازان صعبين ، صمت ، ولما زاغ بصره وبلغت روح سيد الحلقوم أعطاه مقلب حرامية قلبه على ظهره وبرك فوقه ، لملم الزجاج بكف وفتح له فمه بكف ، وجعل يزغطه الزجاج المكسر والناس حولهم يضحكون ويصفقون ويسقطون على الأرض من الضحك .

رقيـــــــــــــــــة

كنا مربعا يتقدمنا الشيخ ونتأخر نحن مرتكزين على الحوئط ، حفظ كل منا جزءا من التعزيمة وحفظه بالسريانية والعربية وكرره مع الشيخ للمشاركة فى محاصرة الدخيل على جسد المريض ، وكذلك لوقاية اجسادنا منه ، ارتفع صوت الشيخ وتوحشت أعضاؤه وهو يعزّم . تكالبت الدقائق مع اصواتنا التى سكبت على المريض تنهشه ، دار ببصره فينا ، بسط حاجز الرؤية بيننا . يبست عروقه وخططت جسده ، ارتقى الدم يحمل الدخيل إلى رأسه التى توهجت ، صعدت يد الملبوس إلى رقبته وقبضت عليها ، كتفت عينا الشيخ الجسد المتراكم على الأرض ، انذر الشيخ الجسد بحرقه إن لم يطرد الدخيل ، زاد حصار يد المريض على رقبته .

تناقلت النظرات أسئلة المربع . أمر الشيخ بخروج الاطفال وضعاف النفوس .

« قال لى إيهاب ان كرامات المسيح تظهر على أيدى الكهان وهم يطردون الأرواح الشريرة من الأجساد المريضة وانها – الأرواح الشريرة – تخرج من الأظافر وترسم على الأرض صليبا بالدم يؤكد تخليص المسيح للبشرية من آلامها » .

أعاد الشيخ تهديده للجسد الذى انهكت صوابعه ، وخنق تحدى الصوت فيه ، خرج صوت من قرارة المريض يوافق على الخروج على أن يأخذ مهلة ، فهم الشيخ انها تكون لاختيار جسد ضعيف يحتله الدخيل .

جمع الشيخ نظرات المربع ، إليه ، وطلب الخروج – حالا – وإلا أحرقه بزيادة القراءة .

كررت أجزاء التعزيمة بتلاحق طلق على الرغم من صعوبة الكلمات السريانية فيها . تذكرت إيهاب عبث برأسى ، هل توضأت ؟ أم لا .. ؟

انتفض جسد المريض على الأرض ممتثلا لتهديد الشيخ وأنا ملتصق بالجدار محاولا الاحتماء من الروح الشريرة حتى لا تلبس جسدى .

ما فى خـــــوف

هل تحلم بأن تفرد روحها بجواره وتحل شعرها على صدره وتتخلى عن أربطتها وتطلق نفسها له تحت سقف واحد .

جاؤا . أخذوه . ولم بعد . ترك لها عينا تغيم وتمطر عندما تركن للحائط آخر الليل أما فى النهار تجف عينه وتكون ثابته ، ثاقبة . وترك لها يدين تعملان الحليب والخبز والشاى .

وترك لها طفلا .

وهى التى تحلم لم تعد تخاف إلا من الليل وتخاف من أن يبدأ الإضراب قبل أن يملأ الحزين البيت . وأن تعانى الإبعاد . هى مازالت تذكر عمها عندما عاد من المخيمات وقال :

النار هنا أرحم من جنة المخيمات ، هناك فيه عدا كتير ما نقدر نميزهم لأنهم من نفس اللون والجنس والصوت .

هنا عارفين من عدونا .

وهى التى تحلم كثيراً وتخاف قليلا ، تعلمت الشوق له وللغد الذى سيكبر فيه الولد ويتعلم ويتزوج ويخلف عيالا :

وهى الحالمة القوية المشتاقة ، حذروها أن تخطو خارج العتبة . وهى الحالمة القوية ، المشتاقة القوية أمسكت يد طفلها ، وفتحت الباب ، ودخلا فى الناس ، وسارت صامتة خلف ولدها الذى انفلت من يدها مرة واحدة ، وجرى مع زملائه .

انطلقت خلفه تبحث عنه ، وقفت ، أين تجده ، ولم تخاف ... ... ؟

أليس كل هؤلاء آباء وأمهات ، ... ... وابناء ؟

كان الناس يدفعونها ، ساروا وهى بينهم ، كان صوتهم عاليا .. يصرخ ... مافى خوف ... مافى خوف ... كررت الكلمات فى فمها فوجدت نفسها تقول ، خرج صوت الناس . وعلا .

وعلى الجانب الآخر رفع الجنود بنادقهم ، فنزلت كل الرؤوس والأيادى . صوبت البنادق ، رفعت الرؤوس وفى الأيدى الحجارة ، انطلق الرصاص ، وانطلقت الحجارة ، سقطت الرصاصات ، وارتفعت الحجارة ، وقعت أجساد على الأرض بينهم

جسد تعرفه أو لا تعرفه . ولكنها لاحظت أن الأجساد التى سقطت كانت تقطر دماً ، ينزل على الحصى فيحيله حجارة .

أخ

إلى مصطفى السيد

يرم طرف الجلابية بين يديه ، خبط بها الأرض ثلاث خبطات ، فردها ، وضعها بين وركيه ، وضع يده اليمنى تحت خده الأيمن ، غمّض عينيه ونام على الحصيرة ، ردد الدعوات واستغفر الله وبدأ يدخل فى النوم .

تذكر أن المتبقى له أربعة أيام ويعود للمنزل ينام فوق السرير بجوار أم العيال . يفعل ما يريد فعله ، ويستحم ثم يطرقع حجرين على الجوزة .

ـ لا بلاش الجوزة .. دى محرمة .. القليل مفطر فما بالك بكثيره .

يرد : لكن دا معسل وقوالح بس .

ترددت فى أذنه كلمات الأمير وشروط الجماعة ، لا جوزة .. لا تعامل فى الربا والاعتكاف سبعة أيام فى الشهر .

قال لنفسه : الجوزة حرام .

أحسّ حركة جواره .. سمع الأمير يسأل أخاه عن انضباطه .

قال أخوه فى الجماعة : مطيع وملتزم وارشحه أميراً على الحى . اللهم ثبّت إيمانه.

انتظر من أخيه أن يحدّث الأمير عن رغبته فى الذهاب للمنزل ليستحم بماء ساخن ويشوف طلبات أم العيال . لكنهما صمتا .

تقلّب على ظهره وهو يفكر فى السرير الخالى إلا من زوجته .. وضع يده فوق صدره ... وجد يداً تخبط على كتفه .. يا أخ سعيد .. نعم ؟ .. ربنا يهدينا جميعاً انت مش عايز تخش الجنة ولا إيه .. أيوه طبعاً .. طيب نام على جنبك اليمين وما تنساش تخبط راس الشيطان بالجلابية .

نفض الجلباب ونام .. تقلب ثانية ولكنه صحا على يد زوجته وهى تسرح شعرها .. فتح عينيه لم يجد أحداً .. كلهم نيام .

سحب مداسه ، اطلق قدميه حتى وصل الباب .. خبط خبطتين وفى الثالثة كانت زوجته أمام الباب .. دخل .. قال لها سخنى شوية ميّه وهاتى آكل . ذهبت توقد النار فاحس بها فى صدره وقلبه وحلقه.خلع جلبابه .. ناجاها .. ملّس على شعرها . فك ازرارها . بدأ يسر لها ما يحمله وهى تحتويه .

سمعا دقات على الباب ، فعلت انفاسهما ودقات قلبيهما .. وخفت صوتاهما .

ليس هكذا الكفاح ضد الصهيونية

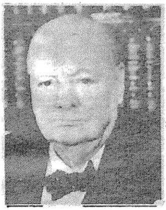
سمير فريد

فى اطار مؤتمر حماية المقدسات والتراث الثقافى الفلسطينى الذى عقد فى القاهرة فى نوفمبر عام ١٩٨٨ صدر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم والاتحاد العام للفنانين العرب والدائرة الثقافية بمنظمة التحرير الفلسطينية بحث بعنوان « السينما الصهيونية وأساليب التعامل مع التراث والشعوب غير اليهودية » للباحث أحمد رأفت بهجت .

وقد عانيت الكثير فى قراءة هذا البحث لضعف أسلوبه وافتقاده الى أى منهج علمى ، وبعد الشقه بين كاتبه وبين التفكير العلمى . فالافتقاد الى المنهج العلمى والتفكير العلمى لا يفقدان الأبحاث قيمتها فحسب ، وانما يجعلان من الصعب مواصلة القراءة ، أو الاستمتاع بالقراءة . وكان الأشق من قراءة البحث الكتابه عنه ، اذ تكتب بالعقل عن شيء يفتقد الى المعقولية .

وسبب الاهتمام بالقراءه رغم هذا العنت ، والكتابه رغم تلك الصعوبه ، ان البحث يتناول قضية الصراع العربى الصهيونى ، وهى القضيه المركزية للأمة العربية فى القرن العشرين . وأنه يصدر باسم ثلاث مؤسسات عربية ، وان من بين هذه المؤسسات منظمة التحرير الفلسطينية التى تقود كفاح الشعب الفلسطينى من أجل حريته واستقلاله ، بينما لا يعبر — البحث — عن أى من سياسات أى مؤسسة عربية .

والأدهى من ذلك ان يصدر هذا البحث باسم منظمة التحرير الفلسطينية فى نوفمبر ١٩٨٨ بعد اعلان الدولة الفلسطينية فى الجزائر . اذ بينما تعمل المنظمة على جميع المستويات للتأكيد على رفضها الكامل للعنصرية ضد اليهود داخل اسرائيل أو خارجها فى مواجهة الاعلام الصهيونى الذى يقوم على اتهام المنظمة بالعنصرية ، يصدر باسمها هذا البحث العنصرى الذى يصل الى حد القول بأن العداء للسامية « رد فعل عقلانى لسياسات يهودية معينة » ص ٩ من البحث ، وهو بذلك سلاح ضد المنظمه بل وضد العرب .


تشرشل

والهدف من هذا المقال ليس اثبات عنصرية الكاتب ، فهو أمر واضح فى كل سطر وانما اثبات مدى فساد هذه العنصرية العربية التى تطل برأسها فى مواجهة العنصرية الصهيونية ضد العرب . ومواجهة العنصرية الصهيونية بعنصرية عربية لا يفيد العرب فى شىء ، ولا يعبر عن حقيقتهم ، وانما يضرهم كثيرا ، اذ يؤدى الى خلط الأعداء بالأصدقاء ، وخلط العلم بالشعوذه . وخاصة ان النظرة العنصرية تبدو مغرية للكثير من الشباب محدود الثقافة لأنها أسهل من النظره العلمية كما أنها غير ضاره بأمن الباحث على المستوى الشخصى وربما تكون مفيده .

فالنظرة العنصرية ضد اليهود تلقى الترحيب ولو فى الخفاء من فئات شتى من الطبقات البيروقراطية الحاكمة فى العالم العربى ، ومن الجماعات الدينية الاسلامية والمسيحية المتطرفه التى تسعى الى الحكم . والقانون فى مصر مثلا يجرم العنصرية رسميا ، ولكنه يعاقب فعليا كل من يقف ضد كامب دافيد أو المعاهدة المصرية الاسرائيلية وضد كل من يقف ضد التطبيع بين مصر واسرائيل ، وفى عبارة واحده لا يتعرض أمن أى باحث للخظر اذا كان ضد اليهود ، ولكنه يتعرض للخطر اذا كان ضد الصهيونية . ويصل الخطر الى حد التهديد بالاغتيال من جماعة كاهانا الاسرائيلية الصهيونية .

وهذه النظرة العنصرية ، والتى لا تتمثل فقط فى هذا البحث على صعيد السينما ، وانما ايضا فى كتاب صدر لنفس الباحث فى نفس عام ١٩٨٨ عن نادى : سينما القاهرة بعنوان الشخصية العربية فى السينما العالمية ، وفى كتابات أخرى ، بدأت فى الظهور عام ١٩٧٧ بعد زيارة السادات لاسرائيل من قبل بعض الأفراد الذين عجزوا عن مقاومة الصهيونية حتى لا يتعرضوا لبطش السلطه ، وأرادوا فى نفس الوقت أن يعبروا عن مشاعرهم الوطنية ضد التطبيع فلجأوا الى الطريق الأكثر سهولة والآمن تماما وهو معاداة اليهود .

يرى الباحث ان السينما الصهيونية ليست السينما التى تعبر عن الأفكار الصهيونية فقط ، وإنما هى أيضا السينما التى تهاجم العرب والمسلمين والكاثوليك والسينما التى تناصر اليهود . وبغض النظر عن تسفيه الباحث لكل من يختلف معه فى هذا التعريف ، ووصفه بقصور الرؤيه ، بل والقيام بدور سلبى – سواء عن وعى أو عن غفله – فى التنبيه الى خطورة السينما الصهيونيه ، أى احتمال التواطؤ أيضا ، فان هذا التعريف يفتقر الى أدنى قدر من المعقولية ، وليس فقط المنهج العلمى أو التفكير العلمى .

وتأسيسا على هذا التعريف يعتبر الباحث أن السينما الصهيونية بدأت مع نهاية القرن التاسع عشر فى أفلام المخرج الفرنسى جورج ميليه ، والتى يقول بالنص انها تعبر تعبيرا صادقا عن الأهداف الصهيونية . لأنها هاجمت العرب كما فى فيلم « ألف ليله » ، وهاجمت الكاثوليك كما فى فيلم « جان دارك » ، وناصرت اليهود كما فى فيلم « قضية دريفوس » .

وكل من يعرف تاريخ السينما وتاريخ الصهيونية يدرك أن الصهيونية لم تكتشف أهمية السينما فى نهاية القرن التاسع عشر لسبب بسيط جدا وهو أن أحدا فى العالم كله لم يكن يدرك أهمية السينما فى ذلك الوقت ولا حتى مخترعيها والعاملين الأوائل في ميادينها . ولكن هناك من العرب ، ومنهم هذا الباحث ، من يتصور نتيجة للشعور الحاد بالهزيمه والقهر أن الصهيونيه قادرة على كل شىء ، ومن بين تلك القدرات اكتشاف أهمية السينما قبل مخترعيها أنفسهم .

وكل من يعرف تاريخ السينما وتاريخ الصهيونية يدرك أن جورج ميليه لم يكن صهيونيا ، فلم يقل بذلك أحد فى نحو مائة سنة بكل لغات العالم ، ولم يقل به ولا واحد من الصهاينة أنفسهم . ولكن الباحث يجعل السينما الصهيونية أقدم سينما فى العالم ، ويضيف الى الصهاينة أحد أعظم رواد السينما متطوعا ، ودون مقابل ، نتيجة الهزل فى التعامل مع القضايا الجد . ولنفترض أن الباحث يأتى بما لم يأت به أحد من قبل ، وهو أمر ممكن بالطبع . فما هو الدليل الذى يقدمه على صهيونية جورج ميليه غير عناوين بعض أفلامه ، والتى لا يذكر حتى أنه شاهدها ، أو قرأ عنها . هل يكفى عنوان « ألف ليله » ليعنى أن الفيلم ضد العرب ، وهل يكفي عنوان « جان دراك » ليعنى ان الفيلم ضد الكاثوليك ، وهل يكفي عنوان « قضية دريفوس » ليعنى أن الفيلم يناصر اليهود . وحتى إذا كانت هذه الأفلام كذلك ، لماذا توصف بالصهيونية .

ان اعتبار كل من يهاجم العرب صهيونيا ، وكذلك كل من يهاجم الكاثوليك وكل من يناصر اليهود يعنى ببساطة ان الصهيونية ، وهى أيديولوجية ملفقة اذا صح أنها ايديولوجية ، هى أقوى أيديولوجية فى العالم ، وليس هذا بالأمر الصحيح والحمد لله . ولا يعنى ذلك بالطبع التهوين من خطر الصهيونيه ، ولكن لا التهوين ولا التهويل يساعد على مواجهة هذه الحركة السياسية العنصرية ، وانما التفكير العلمى وحده . وقد يخدم الصهيونية الهجوم على العرب ، وقد يخدمها أيضا مناصرة



غوستا غفراس

اليهود ، ولكن على أى شيء يستند الباحث فى أن كل هجوم على الكاثوليك يخدم الصهيونية . وقد تستخدم الصهيونية هذه الفكرة أو ذلك العمل لخدمة أهدافها ، ولكن هذا لا يعنى أن كل ما تستخدم الصهيونية من أفكار أو أعمال يوصف بالصهيونية . بل ان استخدام الصهيونية لقضية دريفوس لا يعنى ان دريفوس كان صهيونيا ، أو أن كل من تعاطف معه كان صهيونيا ومنهم الكاتب أميل زولا .

ويقدم الباحث جدولا غريبا يضع فى ناحية منه بعض الأفلام التى أنتجت عن قضية دريفوس (مرة أخرى ولن تكون أخيرة مجرد عناوين » . ويضع فى الناحية الأخرى من الجدول بعض الأحداث المتعلقة بالصراع العربى الصهيونى مؤكدا بذلك فكرة التخطيط التآمرى التى تسيطر على عقله . وكأن الصهيونية تحكم العالم بالفعل من أقصاه الى أقصاه . بل انه يذكر ذلك صراحة عندما يقول بالنص « ان السينما المحلية فى اوروبا وأمريكا فى ظل السيطره الصهيونية كانت مغلوله الحرية فى التعامل مع المشاكل الملحة ، ولم تستطع أن تعبر تعبيرا كاملا عن الحياة التى يعيشها السواد الأعظم من الناس الا من خلال الرؤية الصهيونية. » . ويذكر أنه لا توجد « أفلام متعدده » عن الشخصيات السياسيه من غير اليهود مثل تشرشل وديجول وايزنهاور ، بينما توجد أفلام متعدده عن بن جوريون وجولدامائير وموشيه دايان ، وهى معلومات غير صحيحه ، وتدل على عدم المعرفه بتاريخ السينما .

وتحت عنوان « الكوميديا والصهيونيه » يبدأ الباحث بلوم النقاد العرب على عدم رغبتهم فى الايمان بدور مايطلق عليه الكوميديا اليهودية فى السينما الصامته فى مسانده القضايا اليهوديه ، وكلمة اليهودية عند الباحث مجرد مرادف لكلمة الصهيونية ولا فرق على الاطلاق عنده بين الديانة القديمة والحركة السياسية المعاصرة التى تستخدم هذه الديانة . ويزيد من لوم النقاد

العرب لأن النقد العالمى تنبه الى ذلك . وهنا يستشهد بقول اندريه بازان عن أفلام شابلن بأنها « تشكل أضخم كميه من النقد ضد كل ماهو مقدس » معتبرا أن هذه العبارة تكشف عن حقيقة شابلن وهو فى رأى الباحث يهودى صهيونى ارتبط انتاج فيلمه « المهاجر » بصدور وعد بلفور .

واستخدام عبارة بازان على هذا النحو فى اطار التعريف غير العقلانى وغير العلمى للسينما الصهيونية يمثل عدوانا همجيا شرسا على تراث بازان . فلا يوجد فى العالم من يملك الحق الدستورى ، والأهم منه الحق الأخلاقى ، فى ان يستخدم عبارة لأى كاتب فى غير مايقصد هذا الكاتب . ولكن الباحث يعطى نفسه هذا الحق ممتهنا كل أخلاقيات البحث العلمى . وهو يكرر نفس الجريمه مع تراث عظيم آخر هو ايزنشتين الذى يصفه بدوره بالمخرج اليهودى الصهيونى . فالدليل الذى يقدمه على صهيونية ايزنشتين انه كان صديقا لشابلن ، وأنه كتب اليه عام ١٩٤١ عن فيلم « الديكتاتور الكبير » وقال له « فى مكان ما ستشرق الشمس من جديد » .

ان هذه العبارة فى خطاب ايزنشتين الى شابلن تعنى عند الباحث ان ايزنشتين يؤيد شابلن فى اقامة اسرائيل على أرض فلسطين . والمشكله هنا ليست مشكلة تعسف فى التأويل ، وإنما تلفيق صريح وصبيانيه لا يجب ان تنشر على الناس . فلا توجد كلمة واحدة فى كل ما كتب ايزنشتين ، ولا توجد لقطة واحدة فى كل ماأخرج يمكن أن تشير الى مثل هذا الموقف من قريب أو من بعيد ، ونفس الأمر بالنسبة الى شارلي شابلن . ولكن الباحث وكما أضاف الى رصيد الصهيونية اسم جورج ميليه أيضا شابلن وايزنشتين . واذا قرأ الباحث كتابى « مدخل الى السينما الصهيونية » الذى نشره الشهيد الدكتور عبد الوهاب الكيالى فى بيروت عام ١٩٨١ لعرف كيف رفض شابلن دعوة بن جوريون ليكون أول مواطن فى دولة اسرائيل فى خطاب علنى مفتوح نشر عام ١٩٤٧ ، واذا قرأ الباحث كتاب « عزيزى شارلي » للفنان الكبير كامل التلمسانى الذى نشر فى القاهرة عام ١٩٥٧ لعرف موقف شابلن فى تأييد تأميم قناة السويس وادانة العدوان الاسرائيلى على مصر عام ١٩٥٦ .

وتأكيدا لايمانه بسيطرة الصهيونية على العالم يذكر الباحث بالنص ان النقد « العالمى » بعد بازان يعانى من «تسلط الصهيونية عليه بشكل كامل» . وهو حكم مطلق مثل أحكام كثيرة مطلقه فى هذا الكتاب . كما يشير ضمنا الى معرفة الباحث بكل النقد « العالمى » بينما العالم أكبر من أن تسيطر عليه الصهيونية ، والنقد « العالمى » أكبر من أن يستوعبه باحث واحد .

وتحت عنوان الفيلم الموسيقى يطلق الباحث حكما آخر عندما يقول بالنص ان اليهود يسيطرون « سيطرة مطلقة على سوق الموسيقى والغناء فى أمريكا وأوربا سواء فى مجال النشر أو الاخراج المسرحى أو السينمائى » وهو هنا يعفينا من وصف حكمه بالمطلق لأنه يفعل ذلك بنفسه ،

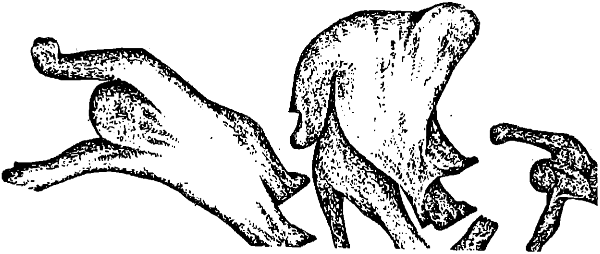


انطونيوني

ويعفينا من التأكيد على أنه لا يفرق بين اليهوديه والصهيونيه ، اذ يستخدم تعبير اليهود فى نفس المجال الذى يستخدم فيه تعبير الصهونية ، ويعفينا ثالثا من التأكيد على ايمانه بسيطرة اليهود أو الصهيونية الخرافيه على العالم .

وفى محاولته المستحيله للتدليل على هذا الحكم يضيف الباحث الى رصيد الأفلام الصهيونية عدداً من روائع السينما العالمية مثل « قصة الحى الغربى » و « صوت الموسيقى » اخراج روبرت وايز ، و « كباريه » و « كل هذا الجاز » اخراج بوب فوس ، و « شعر » و « اماديوس » اخراج ميلوش فورمان ، كما يضيف بالتالى أسماء وايز وفوس وفورمان الى المخرجين الصهاينه أعداء العرب . وهذه الأفلام ليست صهيونيه الا فى اطار التعريف المفتوح للباحث للسينما الصهيونيه ، والذى يمكن أن يتضمن كل أفلام العالم بما فيها الأفلام العربية أيضا التى تكشف سلبية المجتمعات العربية .

وكل فصل فى البحث يضيف الى رصيد السينما الصهيونية المزيد من الأفلام والمزيد من صناع الأفلام . يقول الباحث بنفسه انها « لا تخطر على بال أى مثقف سينمائى » دون ان يبرر لنا لماذا تخطر على باله وحده من بين كل خلق الله . فتحت عنوان أفلام الغرب ، أى أفلام « الويسترن » يرى أن هذه الأفلام بدورها تخدم ما يطلق عليه « القضايا اليهودية والصهيونية » . وكما يخلط بين اليهودى والصهيونى ، يخلط بين الصهيونى وغير الصهيونى فيضع فى سلة واحدة أسماء أوتوبريمنجر وجون هيوستون وجورج ستيفنس وستانلى كرامر وانتونى مان وفرد زنيمان ووليم وايلر وسيدنى بولاك وجيمس كان وروبرت ردفورد وجورج بيبارد وبرت رينولدز وشاك نوريس وكيرك دوجلاس وبرت لانكستر . وتحت عنوان أفلام الرعب يرى أن هذه الأفلام أيضا صهيونية ، ويجعل من فيلم

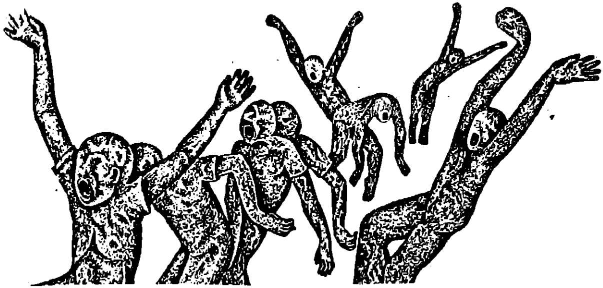


« مقصورة الدكتور كاليجارى » من أفلام الرعب ، ومن الأفلام الصهيونية .

بل ان الباحث الذى يصف نفسه بصاحب « التحليل الواعى » ، و « الدارس لتاريخ السينما العالمية » يقدم جدولا يربط بين ظهور أفلام تتضمن عناوينها كلمة المومياء وبين تواريخ انعقاد المؤتمرات الصهيونية وحرب ١٩٥٦ أيضا تحت عنوان « سلسلة أفلام المومياء والمغزى وراء ظهورها » . وينسى باحث العناوين والأسماء الفيلم المصرى الذى أخرجه شادى عبد السلام بعنوان المومياء ، ولا يوضح العلاقة بين انتاجه وبين حرب ١٩٦٧ مثلا التى وقعت قبل تصويره بعامين .

ومن الصعب فى هذا البحث معرفة الفرق بين عناوين الأبواب وعناوين الفصول والعناوين الفرعيه داخل الفصول ولكننا نستطيع أن نعتبر عنوان « الالتفاف الصهيونى حول الأحداث التاريخيه والمعاصره »عنوان الفصل الثانى . وفى هذا الفصل يضيف الباحث الى أعداء العرب واحدا من أعظم الفنانين فى تاريخ السينما وهو ستانلى كيوبريك ، ويضيف الى الأفلام الصهيونية أحد أعظم أفلامه ، وهو فيلم « سبارتاكوس » ، فكيوبريك عنده مخرج « يهودى » اخرج روايه من تأليف « يهودى » و « شيوعى » أيضا هو الكاتب هوارد فاست ، وكتب لها السيناريو « يهودى » ثالث هو دالتون ترومبو كاتب سيناريو « الخروج » الذى أخرجه اوتو بريمنجر .

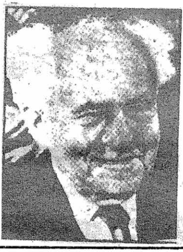
ولست أعرف ان كان كيوبريك يهوديا أم غير يهودى ، وكذلك هوارد فاست ودالتون ترومبو ، كما لا أعرف موقف كل منهم من الصهيونية سواء كانوا من اليهود أم من غير اليهود ، ولاشك فى ان « الخروج » فيلم صهيونى ، وكذلك مخرجه ، ولكن لاشك أيضا ان فيلم « سبارتكوس » ليس من الأفلام الصهيونية ، ولا يخدم الصهيونية فى شىء ، وانما على العكس



تماما . وذلك من واقع مشاهدتى للفيلم ، ويؤيدنى فى ذلك كل من كتب عنه فى مصر والعالم العربى والعالم كله . فاذا وضعنا جانباً رأيي وكل آراء الآخرين وجدنا الباحث يعتمد فى هذا الحكم على ديانات وأفكار صناع الفيلم ، وعلى أنه يعبر فى رأيه عن خروج آلاف العبيد من ايطاليا باعتباره « المعادل التاريخى لخروج اليهود من مصر بقيادة موسى بعد حياة العبودية فى ظل الحضاره الفرعونيه وانه يكشف عن ما يفعله العرب واصحاب ديانة ايزيس من تكريس للعبودية » . فما هى الصهيونية فى رفض العبودية سواء كانت عند الفراعنة أم عند العرب ، وليس هناك شك فى ان الفراعنه والعرب عرفوا تجارة الرقيق .

ولا تتوقف قائمة الأفلام الصهيونية عند « سبارتكوس » ، فمن الأفلام الصهيونية فى رأى الباحث أيضا « المهنة صحفى » اخراج انتونيونى ، و « مفقود » اخراج كوستاجا فراس ، و « عام الحياة الخطره » اخراج بيتر وير ، و « حقول القتل » اخراج رولاند جوفيه » و لا تسأل لماذا ، لأنه لا يجيب الا بأن الصحفى فى فيلم انتونيونى يهودى ، وأن مفقود عن روايه لمحامى يهودى كتبها عن حياة صحفى يهودى ، وغير ذلك من الخزعبلات . المهم أن من أعداء العرب أيضا انتونيونى وكوستاجافراس وويز وجوفيه . والعجيب أن الباحث لا يضيف الى رصيد الصهيونية الا أكبر الأسماء وأعظم المخرجين ، ويترك كل سواقط السينما الذين يخرجون الأفلام الصهيونية بالفعل ، وهى كثيرة ، والأفلام المعادية للعرب والمسلمين بالفعل ، وهى أكثر من الأفلام الصهيونية .

واعترف اننى لم أفهم الفصل الثالث وعنوانه « الصراع بين الأغيار وحتمية نتائجه الصهيونية » . أما الفصل الرابع « التحالف الصهيونى الاستعمارى » لمواجهة الاسلام » فيبدأ



بن جوريون

بحكم مطلق جديد يؤكد سيطرة اليهود والصهيونية على العالم عندما يقول الباحث بالنص « ان المسيحية فى السينا كانت دائما صورتها مزهونة (عفوا لنشر هذه العبارات الركيكه) بارادة المخرج اليهودى ، وما تتطلبه الأهداف الصهيونية » ، ثم يطلق حكما آخر قائلا « ان ماتعرضت له المسيحية من تشويه وتزييف وسخرية يفوق ماتعرض له الاسلام على يد اليهود والمسيحيين معا » ، والباحث هنا لاينبه النقاد المسلمين فقط الذين لايدركون المؤامرة على الإسلام ، وانما النقاد المسيحيين ايضا الذين لايدركون المؤامرة على المسيحية . فهو أكثر وعياً من الجميع ، ويعرف مالايخطر على بال الجميع . ومرة أخرى لنفترض أنه يأتى بما لم يأت به الأوائل ولا الأواخر ، ماذا لديه لاثبات أن المسيحية تعرضت للتشويه أكثر من الاسلام . لاشيء الا أن هذا يهودى وذاك صهيونى وهذا توم بيكل وبين قوسين اسم يهودى .

أما من تتشرف بهم الصهيونية مجانا فى هذا الفصل فهم دافيد بوتمان (الصحيح بوتنام) و « اليهودى » اوليفر ستون صاحب « بلاتون » و جيمس ايفورى واسماعيل مارشانت اللذين وقعا فى كمين روايات الكاتبه « اليهوديه » هانفالا فى الأفلام التى أخرجها ايفورى « مستسلما » وانتجها مارشانت « فى غفله » فتحولت « امواله الى وسيله لمهاجمة الشخصية الاسلامية » . ثم ريتشارد اتنبورو فى « غاندى » ، و دافيد لين فى « ممر الى الهند » وكلاهما كما يقول بالنص « كان للعناصر الصهيونية الفضل فى ظهورهما فى ظل امكانيات مادية مذهلة » . وكل هذا عبث لا مثيل له وهذيان كامل .

وفى نهاية هذا الفصل الرابع يكشف الباحث عن القاعدة التى يتبعها ، وهى قاعدة اكتشاف « السم فى العسل » ، وهناك بالفعل أعمال تضع السم فى العسل ، ولكن ينبغى لاكتشاف السم من العسل المعرفه الصحيحة للسم والعسل معاً .

ويعيد الباحث فى الفصل الخامس وعنوانه « العبقريه المزعومه بين الاحتكار والتكرار

والانتشار الجغرافى » تأكيد « احتكار اليهود لكل الوسائل الفنيه والثقافيه والاعلاميه فى امريكا وأجزاء من أوروبا » ويضيف « أن اليهود قد نجحوا فى الالتفاف حول بعض الفنانين الأوروبيين والآسيويين من غير اليهود وذلك من أجل ان تتحول أفلامهم الى سلاح قاس فى مواجهة الأغيار من غير اليهود » . ويصل بالسينما الصهيونية الى ذروة المجد عندما يضيف الى الصهاينة أسماء برجمان وفيلليني وفيسكونتى وبونويل وكيروساوا أيضا . وعنده أن فيلليني يقدم « صورة تسعد كثيرا المخططات الصهيونية وتحقق أهدافها ، وتخلق للملاذ الطبيعى اسرائيل بريقا مؤثرا على وجدان كل يهودى مايزال يعيش فى أوروبا » ، وذلك لأنه « صنع من الحياة الحلوه وأفلامه التالية صوره لايطاليا القديمة والمعاصرة جعلها فى ظل الكاثوليكيه مملكه للكابوس والأحلام المخيفه » .

ويرص الباحث عناوين مجموعة من أفلام أولئك العباقره دون أدنى قدر من التحليل ، ويضع بينها عنوان فيلم صهيونى معروف أخرجه دى سيكا وهو فيلم « حديقة فينزى كونتينى » متصورا أن هذه المغالطة تجعل كل الأفلام التى ذكرها صهيونية بدورها .

وفى الفصل السادس « الشخصية العربية فى إطار السينما الصهيونية » يصل الى الحكم بأن « تاريخ السينما العالمية يرتبط بتاريخ الهجوم على الشخصية والشعوب العربية » ، وكأن العالم متفرغ تماما للعرب ، ولا يعنيه شيء غيرهم ، وأن « أعمدة السينما الأمريكية والأوروبيه كانوا جميعا من الصهاينة » وكأن أوروبا وأمريكا من القرى الفلسطينيه التى دمرها الصهاينه . وفى جرأة نادرة على العلم لايفرق بين فيلم صهيونى رخيص لمخرج تافه ، مثل فيلم « السيفير » اخراج جى . لى . تومسون ، وبين فيلم يؤكد عروبة الأرض الفلسطينية لمخرج كبير ، وهو فيلم « هانا ك » اخراج كوستا جافراس .

ان هذا البحث مهدى فى الصحفة الثانية منه الى « الأديب الفنان الكبير سعد الدين وهبه والى كل صاحب دور فى مواجهة العنصرية الصهيونية » ، واذا وضعنا جانبا ان سعد الدين وهبه أحد ناشرى البحث باعتباره رئيس الاتحاد العام للفنانين العرب ، لوجدنا أن الباحث يعتقد أن بحثه مواجهة للعنصرية الصهيونية ، ولكنه لايدرك أن العنصرية العربية ليست مواجهة للعنصرية الصهيونية ، وان الكفاح ضد الصهيونية يتطلب فضلا عن معرفة الصهيونية الكفاح ضد العنصرية بكافة أشكالها ، وفى كل مكان فى العالم ، بما فى ذلك العالم العربى . والعنصرية العربية صوت ناشز فى تاريخ العالم العربى وحاضره ، ومجرد رد فعل غير عقلانى للعنصرية الصهيونية يمتزج بالخوف والرعب من الصهيونية ، ومن السلطات التى تستسلم للصهيونية .

في نادى سينما القاهرة

الفاشيون قادمون

أحمد يوسف

فى سلسلة ندواتها الأسبوعية ، عقدت جمعية نقاد السينما المصريين يوم الأحد ٢٧/ ١٢/ ٨٨ ندوة لمناقشة كتاب «الشخصية العربية فى السينما العالمية» للكاتب احمد رأفت بهجت ، الذى تخلف عن حضور الندوة ومناقشة النقاد على الرغم من الموافقة المسبقة التى أبداها .

وقد رأى بعض النقاد الذين حضروا الندوة أن منهج الكتاب ــ الذى يتبنى نظرية المؤامرة اليهودية البروتستانتية على العرب والمسلمين ــ هو فى جوهره منهج عنصرى ، يرد على العنصرية الصهيونية (أو اليهودية كما يفضل الكتاب أن يسميها) بعنصرية عربية اسلامية مضادة ، كما أكد البعض على أن التطابق الذى يعتمده الكتاب بين الصهيونية واليهودية ليس الا طرحا خاطئا للقضية ، لن يخدم فى النهاية إلا الصهيونية .

وعلى حين تتجاهل نشرة نادى سينما القاهرة ـ فى العادة ـ ندوات جمعية نقاد السينما المصريين ، فإنها سارعت ـ فى العدد (٢٢) ـ إلى نشر مقال بعنوان «صورة وصفية لجلسة شعوذة نقدية» لا يعتمد كاتبه على تسجيل وقائع الندوة وإنما ـ كما يبدو من عنوان مقاله ـ يهدف إلى اتهام النقاد بممارسة الشعوذة النقدية ، ووصف الانتقاد الذى وجه للكتاب بأنه «مذبحة كاملة بربرية الطابع مشبوهة التوجه .. دارت بتدبير شبه محكم» ، كما وصف النقاد بالكذب ، والغفلة والتغافل ، والذاتية المفرطة ، وفقدان الصلة بالبحث العلمى ، وحكم على المسئول عن ادارة الندوة بأنه شخصية مترددة يسهل استدراجها ، ثم ألقى على (الجميع) تهمة التطبيع !

وعلى الرغم من أن الدراسات النقدية الجادة تنتظر لعدة أسابيع حتى تجد فرصتها



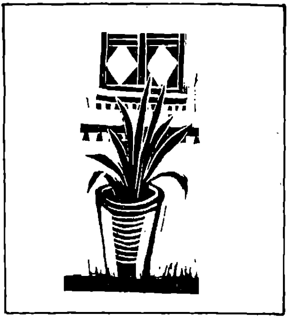
شارلي شابلن



للظهور على صفحات نشرة نادى السينما ، فإن لجنة تحرير النشرة رأت فى هذا المقال مايستوجب سرعة نشره على صفحاتها الأولى وفى مكان الدراسة الرئيسية . كما سارعت إلى نشر مقال آخر لكاتب جديد - فى العدد (٢٤) - بعنوان « الأحد الدامى » كان استمراراً لأسلوب المقال الأول ، فاتهم المسئول عن ادارة الندوة « بادعاء الموضوعية وسوء الطوية .. وقلب الحقائق .. حتى أنه غادر قاعة الندوة منكس الرأس مفكك الأوصال » . وبينما خص أحد نقاد السينما بالاتهام والغرور والتعالى والاحساس بالفوقية واستخدام ألفاظ نابية ، فانه اتهم الحاضرين (جميعاً) بالتآمر « المريب فى توجهاته » ، وبأنهم يدعون إلى الذوبان مع الكيان الصهيونى ، وإلى الفتنة الطائفية ، وانتهى باتهامهم بمناقضة القرآن !

ثم خصصت نشرة النادى فى عددها رقم (٢٥) اثنتى عشرة صفحة لمؤلف الكتاب المذكور ، وبدلاً من أن يرد على الحجج الموضوعية لمنتقديه ، فإنه أخذ يكيل الاتهامات لهم ، فوصفهم بالجمود العقائدى واستخدام أسلوب السرقة والسب العلنى ، والزيف ، والانتهازية ، والوصولية ، والتسلط ، والاسفاف ، والتبجح السقيم ، واستخدام منطق التدليس المبنى على الغش والخداع . كما يرى أن النقاد الذين يرفضون المنهج العنصرى للكتاب متهمون بالدفاع عن السينما اليهودية والغزو اليهودى للسينما العالمية ،

وترديد الخزعبلات المنادية بتمجيد الأساطير اليهودية ، والغربة التامة عن الهدف القومى . لكن أخطر مافى مقاله هو هذا التطابق مع المقالين السابقين فى وصف الانتقادات التى وجهت إلى الكتاب بأنها « مشبوهة التوجه » ، وأن اصحابها « خاضعون للدوافع الفردية وغالبا للأنظمة (!) والجهات القائمة على تملك البعض لصالح أهدافها .. أهداف مريبة وغريبة .. فى حملة محمومة ومدروسة .. ورغبة مريبة فى جعل القارىء يضيع فى متاهة



المصطلحات .. وإلغاء العقل من أجل هـدف رخـيص .. يثيـر الشكـوك والتساؤلات .. ويحكمه السعى إلـى المهرجانات التى تقيمها اسرائيل وإلى مراسلة مجلات يهودية .. واستخدام الحبر السرى !

وعلى الرغم من أن هذه الاتهامات الخطيرة بالعمالة والجاسوسية تبدو وكأنها تهدف إلى التجريح الشخصى لأحد النقاد (وبطانته ، كما يذكر المقال) ، فإنها تهدف فى الأساس لارهاب كل من يتصدى للكشف عن المنهج العنصرى للكتاب . وبدلاً من أن تستخدم الفاشية سلاحها القديم (باتهام) خصومها بالشيوعية ، فإن الفاشية الجديدة اختارت أن تشهر سلاح (التطبيع)!

وفى الوقت الذى سارع فيه القائمون على مجلس تحرير نشرة نادى السينما - والذى يضم بين اعضائه أحمد رأفت بهجت الذى (يملك) حق نشر مقالاته من اثنتى عشرة صفحة ، كما (يملك) حق الموافقة على أن يفتح صفحات النشرة للمقالات التى تؤيده ، لكنه (يملك) أيضاً حق رفض تلك التى تنقد كتابه ، بحيث يكون خصماً وحكماً فى آن واحد - سارع القائمون على مجلس التحرير إلى فتح الباب على مصراعيه أمام المقالات التى تهاجم من انتقدوا الكتاب لطرحه رؤية عنصرية ، لكن (معظمهم) أقر الاسراع بغلق باب الحوار - الذى لم يبدأ - عندما تقدم النقاد، الذين إستخدمت صفحات النشرة ذاتها لتلطيخهم بالأوحال ، والذين رأوا أن الفاشية بدأت تطل برأسها على صفحات النشرة ، تقدموا بمقالات لا تحتشد بالشتائم أو التكفير أو الاتهام بالعمالة ، لكنها تدعو إلى تبنى منهج علمى ، وتقدمى ، فى بحث قضية الصراع العربى الاسرائيلى .

وهكذا رفض (معظم) القائمين على مجلس تحرير نشرة نادى سينما القاهرة اتباع أبسط قواعد الديموقراطية التى تؤكد على حق الرد ، واختاروا أن يدافعوا عن الفاشية والفاشيين .

***

ومن بين تلك المقالات التى رفض نشرها نادى السينما ، ننشر المقال التالى الذى تعرض صاحبه - كمسئول عن ادارة الندوة التى ناقشت الكتاب - للتجريح والسخرية على صفحات النشرة ، بينما لم تتح له الفرصة لاستخدام حق الرد على نفس الصفحات .

النقد على الهوية
دراسة لحالة كتاب ومقالتين

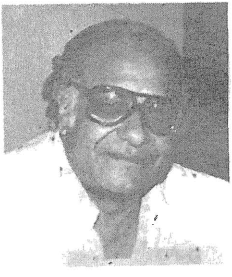
شاعت خلال ذروة الحرب الأهلية اللبنانية طريقة تبادل فيها الفرقاء قتل بعضهم البعض بما عرف باسم (القتل على

الهوية) حين كان يكفى أن يصدر حكم بالاعدام على سنى أو شيعى أو مارونى - رميا بالرصاص - بمجرد الاطلاع على هويته أو بطاقته الشخصية ، حيث كان الاسم - مجرد الاسم - كافياً للاشارة إلى ديانته ، ومن ثم إلى مصيره إذا ما كان الموت أو فرصة جديدة للحياة .

وقد تبنى كتاب « الشخصية العربية فى السينما العالمية » لأحمد رأفت بهجت مثل تلك الطريقة فى النقد على الهوية ، حيث أصدر حكمه على المخرجين اليهود والبروتستانت - هكذا - بأنهم يعمدون إلى تسويه صورة الانسان العربى، بينما أشاد بالمخرجين الكاثوليك ، الذين يراهم يقفون إلى صف العرب والمسلمين ، وتبريره لذلك أن الكاثوليك يقفون من اليهود والبروتستانت موقفاً رافضاً ، وهكذا يصير عدو عدوى هو صديقى !! لكن الكتاب لم يمتد - فى هذه المرحلة على الأقل ليشمل المخرجين الأرثوذكس ، والبوذيين ، والبراهمة ، وكل الديانات الأخرى ومايتفرع عنها من مذاهب وملل ، ولعله يفعل ذلك فى جزئه الثانى .

وإذا كان هذا الاتجاه الجديد لاصدار الأحكام النقدية على الفنانين وصانعى الأفلام من خلال معتقداتهم الدينية ، والذى يؤسس فكرته الأساسية على (نظرية المؤامرة) العالمية ضد العرب - والمسلمين أيضاً - إذا كان هذا الاتجاه قد قوبل بالانتقاد الموضوعى الذى يتناسب مع خطره فى تزييف وعى قرائه (كما سنعرض تفصيلاً فيما بعد) ، فإن ذلك لم يعجب الذين يشايعون الكتاب ، أو كاتبه ، أو يرغبون فى الاصطياد فى

د . السيد يا...



الماء العكر. ومن الغريب أن هؤلاء الذين يدافعون عن الكتاب - كتابة أو شفاهة - يؤسسون أيضا دفاعهم على نظرية المؤامرة ذاتها ، التى (تتعمد) تجاهل نقاط الخلاف الموضوعيـة ، لتثير زوبعة تنجح فى العادة فى تغطية القضية الرئيسية بطبقة كثيفة من الدخان والضباب .

وتحت تأثير ظاهرى للمحـاولات الفاشلة للتطبيع مع العدو الصهيونى ، ونمو الجماعات التى تستغل الدين والتى يتزايد تأثيرها يوماً بعد يوم ، يقترح كتاب أحمد رأفت بهجت حلا توفيقياً - أو بالأحرى تلفيقياً - لاستغلال هاتيـن الظاهرتين داخل مجال النقد السينمائى . وكان من الممكن بالفعل أن ينتج عن هذا الحل التوفيقى منهج جديد يكتسب احترام الكثيرين ، لولا ذلك التعجل والخفة اللذان عامل بهما الكتاب مصطلحاته ، واسراعه للتمسك (بأسهل) الطرق بتبنى نظرية المؤامرة التى تفترض - من وجهة نظر الكتاب - أن (كل) العالم ،

شكسبير



وليس العدو الصهيونى تحديداً ، يقف ضدنا ، نحن ليس العرب وحدهم وانما المسلمون ايضاً : من اندونيسيا والفلبين واذربيجان ، وحتى نيجيريا .

وإذا كان من حق الكاتب - أى كاتب - أن يدافع عما يراه من وجهة نظره صحيحاً ، فإن صاحب الكتاب لم يعدم من يدافع عنه ، فظهرت على صفحات نشرة نادى سينما القاهرة مقالتان تناولتا - مادار فى ندوة جميعة نقاد السينما المصريين حول الكتاب. لكن المقالتين - أو التقريرين - كليهما تعمدتا عدم الرد على الحجج الموضوعية التى ساقها منتقدو الكتاب ، كما اتفقا على سرد (حدوتة) الندوة من خلال المزج بين القليل من الوقائع الحقيقية ، و (اختلاق) الكثير من الوقائع والأفعال التى لم تحدث ، بل محاولة شق قلوب الجميع بحثاً عما فى قلوبهم وضمائرهم ونواياهم .

ويبدو أن صاحبى التقريرين متأثران إلى حد كبير بذلك النوع من كتب المذكرات والذكريات الذى أغرق الأسواق مؤخرا ، والذى يدعى رواية التاريخ من خلال اختلاق القصص المثيرة والشائنة ، كما أنهما متأثران ايضاً بتيار (استثمار) الاسلام من أجل اهداف سياسية أو مادية تذكرنا باعلاناتهم التى كانت تخفى أكبر عملية نصب شهدتها مصر المعاصرة وراء آيات القرآن الكريم . وإذا كنا لن نتوقف كثيراً عند مناقشة صدق أو كذب ما جاء فى تقريريهما - فهذا وحده يكفى لتحقيق الهدف من وراء تلك الزوبعة وهو تجهيل القارىء بحقيقة الكتاب والانشغال برواية الحواديت - فإننا لايمكننا أن نتغاضى عن تلك (السابقة) الأولى لأحدهما فى استخدام الآيات القرآنية - للمرة الأولى على الاطلاق - فى مقال للنقد السينمائى. ونود أن نؤكد له أن اعتى الطغاة فى التاريخ الاسلامى كان يبطش بالناس مستخدما الاية القرانية الكريمة (يعطى الملك لمن يشاء) ، كما

نذكره بأن ذلك سوف يفتح الباب سريعاً أمام تكوين جمعيات جديدة يمكن أن تطلق على نفسها (جمعية التكفير والهجرة للنقد السينمائى) أو (منظمة الجهاد السينمائى) .

ولقد عكس التقريران لغة تكاد تنتمى لعصور الانحطاط العربى ، حيث يجتمع ادعاء البلاغة الزائفة والفصاحة الكاذبة مع ضحالة فكرية تتناول أعمق القضايا بخفة بالغة ، حيث لايبقى للمصطلحات الدقيقة (مثل الشخصية ، أو العربية ، أو الاسلامية ، أو اليهودية ، أو الصهيونية ، أو المكارثية ، أو الفاسبندرية !!) سوى معناها السطحى الساذج الذى تلتقى به عقلية العامة من الناس ، أو لعلها بلا معنى على الاطلاق .

لكننا إذا تجاوزنا عن تلك الاتهامات التى وزعها التقريران ـ بشكل عشوائى ـ على الجميع ، فإننا لا نستطيع أن نتجاوز عن تلك الجرأة (ولعل هناك تعبيراً أكثر دقة) التى أثار بها كاتبا التقريرين قضايا على قدر خطير من الأهمية والحيوية ، وذلك اليقين القاطع المانع الذى تتسم به افكارهما ومفاهيمهما ، على الرغم من الجهل العميق (إن جاز لنا أن نصف الجهل بالعمق) ، والخلط الفاضح بين تلك القضايا والمفاهيم والأفكار . وعلى الرغم من أن بعض تلك القضايا يمكن ان تكون شكلية ، إلا أن التجاوز عنها سوف يتيح الفرصة لتلويث المناخ النقدى بأفكار دخيلة تماماً على النقد .

فالقول بأن اجتماع بعض النقاد على رأى هو نوع من المؤامرة يعتبر تطبيقا لقوانين الطوارىء داخل الساحة النقدية (حيث ينظر للاجتماعات بنوع من الارتياب) . كما يبدو اجتماع الرأى تأكيدا لتلك المؤامرة ، وكأن على الجميع أن يتجرعوا مراراة الكتاب ويبدوا استمتاعاً وتذوقاً و (يشربوه) حتى الثمالة. لكننا نود أن نؤكد على رأينا الموضوعى (الذى قد يراه كاتبا التقارير غير موضوعى) ، أن أى اعمال ابداعية ـ والكتب من بينها بالطبع ـ لاتبقى ملكاً لكاتبها وحده بعد نشرها ، وهو نفسه يريد أن تذيع بين الناس، وهنا تصبح ملكاً لقرائها ونقادها وإذا لم يكن من حق أحد أن يضع قيودا على تناول عمل ابداعى فى (غيبة) صاحبه ـ هكذا يدعون !! ـ فإن قبول ذلك يعنى عدم تناول اى عمل ابداعى على الاطلاق مادام صاحبة غائباً .

كما ظهر اتجاه لدى البعض الذين يريدون الاصطياد فى الماء العكر حين ادعوا بأن نقد الكتاب واتهامه بالعنصرية ليسا إلا اتهاماً وهجوماً على نادى السينما الذى نشر الكتاب بين مطبوعاته . وهو قول يتسم بالتعسف الشديد الذى يرمى إلى جعل النادى طرفاً رئيسياً فى القضية بهدف تعميق الأزمة ، وكأن نادى السينما والكتاب شىء واحد . ونشرة النادى ـ مثل أى مطبوعة أخرى ـ تنشر الكتابات على مسئولية كاتبيها الذين يتراوح مستواهم بين العمق والخفة فى التناول ، أو بين الأصالة والادعاء ، بل إن مستوى الكاتب نفسه قد يختلف من مقال إلى آخر دون ان يكون فى ذلك ادانة له أو للمطبوعة التى ينشر فيها .

حول المنهج النقدى والمنهج العلمى :

تساءل أحد كاتبى التقريرين ببراءة كاملة عما يعنيه نقاد الكتاب بالمنهج ، ونود أن نحيله لواحد من أهم الكتب فى هذا المجال (ويمكن له أن يتحرى إذا ماكان مؤلفه شريكاً فى مؤامرة اغتيال كتاب رأفت بهجت) وهو كتاب « النقد الفنى » لجيروم ستولنيتز (وللأسف فأنا لا أعرف حقية ديانته حتى يسهل الحكم على رأيه) . وطبقاً لهذا الكتاب فإن منهج أحمد رأفت بهجت يعتمد على مايسمى بالنقد القصدى ، الذى يبحث عن (نوايا) الفنان أو مقصده من وراء عمله الابداعى . ومن أكثر مخاطر هذا المنهج هو النظر للفنان على أن له قصداً واحداً أو فكرة ثابتة واحدة . لكن كتاب رأفت بهجت تجاوز تلك المرحلة لكى يرى هذا القصد الواحد أو الفكرة الثابتة عند كل الفنانيين ، فى كل العصور ،(شكسبير)،السينما الألمانية منذ مولدها وحتى اليوم ، السينما السوفييتية وعلى الأخص ايزنشتين وتاركوفسكى ، سيسيل دى ميل ، شابلن ، بيرجمان ، بونتيكورفو ، بيرتوتشيللى ، برتولوتشى ، فاسبندر ، دراش ، روزى ، ولم يستثن سوى .. من ؟ ! فالنتينو ، وريكس انجرام !!) .

كما أن كتاب رأفت بهجت لم يتوقف عند مفهوم (القصد الفنى) الذى يراه ستولنيتز (ربما لأن ستولينتز لم يصل إلى مرحلة الدراسات العليا) على أنه القصد النفسى أو القصد الجمالى ، بل امتد بحثه ليشمل القصد الدينى والمذهبى من واقع البطاقة الشخصية !!

وإذا كنا لم ننكر أن لكتاب رأفت منهجاً ، فإننا نؤكد أنه ليس منهجا علمياً وهو الأمر الذى يتساءل عنه ـ بنفس القدر من البراءة ـ كاتب التقارير ، فأحيله إلى متآمر جديد هو روبرت . تاولس فى كتابه «التفكير المستقيم ، والتفكير الأعوج» حين يتحدث عن ان «أحد الاخطار التى يود المفكر الحريص ان يحمى نفسه منها هو الخطر الذى ينجم عن استعمال الكلمات بمعان مبهمة أو بمعان متقلبة .. اذ ان من المهم ان يقدم لنا صاحب المصطلحات تعريفا محددا لها لكى نعرف اذا ماكان يستعمل هذا المصطلح بنفس المعنى فى الاجزاء الأخرى من بحثه» (ص ١٠٩ ومابعدها) .

إن هذا التحديد للمصطلحات ، والاتساق فى استعمالها ، هما من صفات المنهج العلمى ، بل هما من أولياته . وحين لا تعرف ماذا يقصد صاحب كتاب «الشخصية العربية فى السينما العالمية» بالشخصية ، أو العربية ، أو العالمية ، أو الصهيونية ، أو اليهودية ، أو البروتستانتية ، أو الأسلامية ، وحين تستخدم كلمتان (تبدوان) عند العامة من الناس مترادفتين مثل الصهيونية واليهودية على ان لهما نفس المعنى ، يسقط عن الكتاب أى ادعاء تبنى المنهج العلمى .

انظر ذلك القول المتسرع الذى يتعامل مع اليهودية ، لا كدين ، وانما كجنسية : «ولو أن الانجليز واليهود والفرنسيين (ولا ندرى سببا وراء اجتماع هؤلاء بالتحديد فى هذا السياق من الحديث عن فيلم «الناس والنيل») أرادوا ان يسيئوا إلى مصر بفيلم لما جاء بأسوأ من هذا الفيلم (ص ٧٧) ، ومرة أخرى حين يتحدث عن «التقاء

المصالح الاستعمارية واليهودية الذى يعد من الأهداف الصهينية الحيوية» (ص ٨ - لاحظ اضطراب الأسلوب والفكرة) .

وهذا القصور المنهجي ذاته الذى يجعله يرى فى فيلم «عبدالله الكبير» نوعاً من «التربص اليهودى للفضائح التى ارتبطت بشخصية فاروق ... وتصويره كامتداد لسلاطين الليالى العربية» (ص ٧٦) ، فما الذى يدفع (اليهود) للتربص لفضائح فاروق ؟ هل كانوا يؤيدون الثورة التى أطاحت به دون أن نعلم ، وربما كان الكاتب هو الوحيد الذى يعلم بذلك ؟ وهل فاروق نموذج للشخصية العربية (أو الاسلامية) ؟ وإذا كان نموذجاً لها فهل هو النمط الذى يجب أن نذافع عنه ؟

كما ينعكس عدم تحديد المصطلحات وخلطها فى اعتبار فيلم «ابن سعود - ملحمة الصحراء» فيلماً (عالمياً) وأنه «يعد حدثاً هاماً لابد (!!) وأن نرحب به» على الرغم من أنه مجرد فيلم دعائى انتجته السعودية بطاقم فرنسي ، لا لتقديم صورة ايجابية للانسان العربى ، وانما للتركيز «بشكل رئيسى على الصفات التى كان يتمتع بها الملك عبد العزيز من شجاعة وايمان وصبر وحنكة واقدام وسعة أفق وذكاء» .. (ص٥٦) ولتلاحظ تلك النغمة الدعائية الاعلامية التى قدمت للملك عبد العزيز - كنموذج للشخصية العربية فى رأى صاحب الكتاب - سبع صفات و .... بَينما جمعت نموذجاً آخر للشخصية العربية فى نفس الصفحة هو الشريف الحسين ، فأيهما الشخصية العربية التى يجب أن ندافع عنها ؟

ويبدو الخلط فى المنهج ايضاً فى الفصل الخاص بالتتار ، حين يضع صاحب الكتاب أتيلا بين هؤلاء ، التتار ، على الرغم من أن أتيلا لم يعرف التتار يوماً ، كما أنه لا علاقة بين قصة صراعة الوثنى ضد المسيحية (فى القرن الخامس الميلادى) وموضوع الكتاب ، أو حتى بالتتار انفسهم ، سوى أن اتيلا كان قائداً لقبيلة الهدن التى كانت تسكن منغوليا ورحلت عنها ليسكنها التتار بعد ذلك بقرون (انظر : اطلس تاريخ العالم - الجزء الأول - طبعة بنجوين - ص ١١٣) .

كما يعكس ذلك القصور المنهجى نوعاً من السقوط فى العبارات الانشائية الفارغة من المعنى والتى تنتشر فى صفحات كثيرة من الكتاب ، مثل « يمرح الاعلام الصهيونى بلا رقيب أو حسيب أو وازع من ضمير » (ص٢١) .

هل ألف ليلة وليلة عربية ؟

هكذا يفترض كتاب رأفت بهجت وكاتبا التقريرين ، الذين يدافعون عن عالم الليالى (الاسطورى) على أنه (واقع) عربى . وإذا كنا نتفق على أن الجانب الاسطورى لليالى لايعبر بالضرورة - فى جانب كبير منه - عن واقع يجب الدفاع عنه ، بل ربما كان يعبر عن واقع متخلف يجب الخروج من براثنه ، فإن علينا أن نحتكم إلى متآمر جديد هو كتاب « الثنائية فى الف ليلة » لاحسان سركيس ، والذى ينص على أنه « من الثابت أن مجموعة الحكايات نفسها أقدم من القرن الرابع عشر ... ففى حوالى القرن الثامن ترجم إلى العربية فى بغداد كتاب حكايات فارس هو كتاب (الألف حكاية) الذى يتضمن

حكايات هندية وفارسية وحمل عنوان (كتاب الألف ليلة) ..

خلق مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة كل من الهند والفرس وأرض الجزيرة وسورية ومصر وبلاد الأتراك . (ص ١٦) .

وإذا كانت الأفلام (العالمية) التى تتعامل مع عالم ألف ليلة قد تناولت موضوع الجوارى ، فهذا ما يؤكده كتاب احسان سركيس ايضاً « ولاريب فى أن النساء بعامة - فى ألف ليلة - كن فى خلق القاص خاضعات لجو الجوارى ومجالس الشراب والطرب والمتعة التى عرفها الحكام وسراة التجار ممارسة واستمتاعاً وعرفها صغارهم وفقراء الناس سماعاً واشتياقاً » (ص ١٢٣) .

التاريخ بين العرب والمسلمين :

لقد أدى هذا الخلط بين المصطلحات والمفاهيم فى كتاب رأفت بهجت إلى ترادف مصطلحى « الشخصية العربية » ، و « الشخصية الاسلامية » ، وقد أثار نقدنا لهذا الخلط كاتبى التقريرين ، حتى أن أحدهما وصل إلى أنه لم يكن هناك عرب قبل الاسلام ، وأنه ليس هناك مسلمون سوى العرب (!!) إذ أننا لانعرف تاريخا للعرب يعتد به قبل الاسلام ... ولا نعرف للاسلام موطناً (ثم عدة كلمات متخلفة) غير ديار العروبة » .. وهى نظرة تجمع الجهل بالتاريخ مع رؤية شعوبية رفضها الاسلام لأنها تتناقض مع جوهره (وهذا هو رأينا الموضوعى الذى تؤيده الأدلة ، وإن كنا نؤكد على أننا سوف لا نقوم بتكفير من يخالفه أو يخالفنا) .

ولنستعن بمتآمر آخر هو د . محمد بديع شريف فى كتابه « المساواة فى الاسلام » الذى يحدثنا فى صفحاته الأولى عن أنه كان لصناديد العرب - قبل الاسلام - من الصولة والجبروت ماللرؤساء الرومان وملوك الفرس... كما قامت فى سوريا ثلاث دول عربية قبل الاسلام هى دولة الأنباط فى الجنوب ودولة تدمر فى الشمال وبينهما دولة الغساسنة فى الجولان ، كما قامت دولة اللخميين فى سهول الرافدين » .

وهكذا كان هناك عرب قبل الاسلام ، فهل ليس هناك مسلمون سوى العرب ؟ يحدثنا الاستاذ فؤاد شبل فى كتابه عن « توينبى وحضارة الاسلام » عن أن الدولة الاسلامية أصبحت بعد غزو العراق وايران وسوريا ومصر وارثة للامبراطورية الساسانية مثلما ورثت ملك الدولة الرومانية كما تأثرت ايضاً بالفلسفة الهيلينية ، كما ضمت تحت جناحها أجناس العرب والأتراك والفرس والهنود والمغول والبربر .

وإذا كان الاسلام - كدين - استطاع أن يجمع فى بوتقته كل تلك الأجناس والحضارات ، إلا أنها لم تصبح يوماً كتلة صماء ، بل ظل كل منها محتفظا بتمايزه حتى أنه انبثقت عن الاسلام مذاهب دينية مختلفة عبرت عن التفاعل بين جوهر الاسلام وتراث كل مجتمع على حدة .

ومثلما لم يعبر العالم الاسلامى فى امتداده المكانى عن شخصية واحدة يمكن الحديث عن صفاتها الثابتة والموحدة ، فإن التاريخ الاسلامى - فى

امتداده الزمانى - قد شهد تفاوتاً هائلاً فى تكوين الشخصية العربية والشخصية الاسلامية ، تراوح بين الايجابية والسلبية ، والقوة والضعف .

وعلى الرغم من بعض الصفحات الناصعة فى تاريخ الحضارة الاسلامية ، إلا أن الموضوعية العلمية تقتضى أيضاً الكشف عن صفحات أخرى تعبر عن وجه قبيح للشخصية العربية ، نكشف عنها لابقصد التشويه أو التحريف ، وإنما من أجل صنع شخصية عربية ايجابية تتجاوز سلبياتها لا أن تتعامى عنها . ولسوف يدهش كتبة التقارير حين يعلمون أن المراجع التقليدية فى التاريخ الاسلامى (مثل تاريخ الخلفاء للسيوطى أو الكامل لابن الأثير) قد تناولت ذلك الوجه القبيح على نحو أبشع مما يتصوره أى مخرج يهودى أو بروتستانتى !! وإذا كان لنا أن ندافع عن الشخصية العربية ككتلة صماء واحدة فهل يجب أن ندافع عن يزيد بن معاوية ، قاتل الحسين ، الذى أمر جيشه فاستباح المدينة المنورة ثلاثة أيام قتل فيها أربعة آلاف وخمسمائة مسلم ، وفضت فيها بكارة ألف بكر ؟ أم ندافع عن الوليد بن يزيد الذى اشتهر بالمجون والشراب واللواط ورشق المصحف بالسهام ؟ أم ندافع عن عبد الملك بن مروان الذى افتى بأن « من أراد جارية للتلذذ فليتخذها بربرية ، ومن أراد أن يتخذها للولد فليتخذها فارسية ، ومن أراد أن يتخذها للخدمة فليتخذها رومية » .

(كل الصفات والأفعال التى نسبت للشخصيات المذكورة منقولة حرفياً عن المراجع الاسلامية السابقة) .

حول مفهوم الشخصية العربية :

لعل من أكثر الكتب أهمية حول هذا الموضوع هو كتاب السيد ياسين « الشخصية العربية بين المفهوم الاسرائيلى والمفهوم العربى » ، والذى يشير فيه الى مرحلتين أساسيتين فى تاريخ البحث عن مفهوم الشخصية القومية : مرحلة التفكير المبنى على الأفكار النمطية التى تحول مفهوم الشخصية إلى قوالب متجمدة ، أما المرحلة الثانية فهى المرحلة العلمية التى تضع فى اعتبارها كل العوامل النفسية والاجتماعية والتاريخية للشخصية ، حيث لاينظر إليها كوحدة أزلية أبدية مصمتة ، بل هى تاريخية فى الأساس (أى يجب التعبير عنها فى اطار لحظتها التاريخية المحددة فى مجتمع محدد) ، وتعبر عن علاقة جدلية بين التراثى والمعاصر ، وبين الفرد والمجتمع ، وبين الفن والاقتصاد ، وبين الثبات والتغير (انظر ص ٤٢ ومابعدها) .

ومن الواضح أن كتاب رأفت بهجت قد توقف عند المرحلة الأولى (غير العلمية) فجعل من الشخصية العربية نمطاً ثابتاً واحداً . ولنترك السيد ياسين يجيب : « هل يمكن الحديث عن شخصية عربية واحدة ؟ ... إن الحديث عن الشخصية العربية لاينبغى أن يغفل وجود أنماط فرعية لهذه الشخصية داخل كل مجتمع عربى ... هى الشخصية البدوية ، والشخصية الريفية ، والشخصية الحضرية ... يتميز كل نوع منها بخصائص اجتماعية ونفسية واقتصادية معينة ... كما أن التاريخ الاجتماعى لكل

قطر من الأقطار العربية من شأنه ان يكسب ملامح الشخصية القومية فيه سمات متفردة قد لاتوجد فى مجتمعات عربية أخرى .. » (ص ٧٣ ـ ٧٥) .

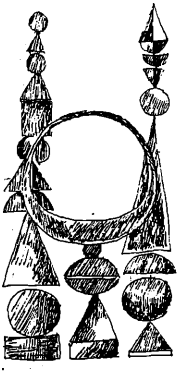
ومن الغريب أن أحمد رأفت بهجت وهو يتعامل مع مفهوم الشخصية العربية لم يحاول الرجوع لأى دراسة علمية للشخصية العربية ، خاصة تلك الدراسات التى قام بها علماء اجتماع عرب ، وهى الدراسات التى لايمكن وصفها أو وصمها بالتحيز أو التشويه ، لكن منهجها العلمى لم يمنعها من الاشارة القومية للجوانب السلبية فى تلك الشخصية .

ولعل أهم تلك الدراسات هى دراسة د . حامد عمار ، والتى طورها صادق جلال العظم التى بلور فيها مفهومه عن الشخصية العربية تحت اسم الشخصية الفهلوية التى تتميز بالمرونة، والمسايرة السطحية ، واخفاء المشاعر الحقيقية ، والنكتة المواتية ، والمبالغة فى تأكيد الذات ، والميل الملح إلى اظهار القدرة الفائقة ، والرغبة فى الوصول إلى الهدف بأقصر الطرق واسرعها ، وعدم الاعتراف بالمسالك الطبيعية المشروعة (انظر كتاب السيد ياسين) .

لكن ما فعله كتاب أحمد رأفت بهجت هو الاكتفاء بالحديث عن الشخصية العربية ، ليس من خلال تعريف محدد ، وإنما من خلال مفهوم غامض ، أو بدون مفهوم على الاطلاق ، وعلى القارىء وحده أن يصنع صورته الخاصة عن الشخصية العربية على أنها الصورة المناقضة لما تقدمه السينما العالمية كما يراها الكتاب .

بين اليهودية والصهيونية :

هنا أمسك بنا كاتبا التقريرين متلبسين بالتفريق بين اليهودية والصهيونية ، ولأنهما مع كتاب أحمد رأفت بهجت ـ يريان تطابقاً بين اليهودية والصهيونية فانهما يلقيان تهمة التطبيع (!!) علينا . وللأسف الشديد ، سوف أضطر إلى أن أفضح عن شركاء جدد فى تلك المؤامرة ، وللأسف أيضاً فأن هؤلاء الشركاء يؤكدون أن من يطابق بين اليهودى والصهيونى يعبر عن موقف صهيونى خالص . لكننا لانتهم أحداً بالعمالة والتبعية (!!) كما اتهمونا من قبل ، لكننا ايضاً لا نملك إلا ان نشير إلى أن هذا الموقف الذى يوحد بين اليهودية والصهيونية ـ أن لم يكن موقفاً عنصرياً واعياً ـ فهو موقف يعبر عن جهل مطبق بحقيقة هذه القضية .



هل هناك أولاً - من يمكن تسميتهم يهوداً ؟ (بذلك المعنى العنصرى الذى يضع كل اليهود فى سلة واحدة ، و يطلق عليهم صفات جسمانية و ذهنية محددة). فلنحتكم إلى الأستاذ الجليل د.جمال حمدان فى كتابه «اليهود أنثروبولوجيا» والمنشور عام ١٩٦٧ فى ذروة الصراع العربى الأسرائيلى ، فى مناخ يتميز بالحساسية الشديدة ضد الصهيونية ، لكن كان مناخاً أكثر علمية ووعياً و عمقاً .

لم تمنع الدراسات العليا التى حصل عليهاد .جمال حمدان من التأكيد على أن ''الحديث عن وحدة جنسية بين اليهود ككل لا محل له من حقيقة أو علم على الاطلاق ... و أن النقاوة الجنسية المزعومة لهم إنما هى محض خرافة'' (ص٧١) ، كما يشير (ص٦٥) ألى أنه ليست هناك - على عكس الوهم العامى الشائع - أى سحنه أو طابع يميزان اليهود ، لأنهم ليسوا عنصرا مميزا عن بقية الشعوب التى يعيشون وسطها فى أنحاء العالم أجمع . كما ترى د .هدى عبد السميع حجانه (فى دراستها المنشورة فى مجلة عالم الفكر المجلد ١٤ العدد ١) أن (الشعب) اليهوى ليس شعباً بالمعنى السياسى المتعارف عليه و هم ليسوا عنصراً مستقلاً ، وإنما هم أولاً و أخيراً جماعة دينية . بل إن أختلاط اليهود بالأجناس الأخرى وصل إلى الحد الذى أكتشف فيه بعض غلاة العداء لليهود - مثل ريتشارد فاجنر - أنه تجرى فى عروقهم الدماء اليهودية !!(د.جمال حمدان .-ص ٨٠) . كما أن ''أسماء يهودية أصيلة وبحته هى اليوم من أكثر الاسماء شيوعاً بين الملايين من المسيحيين فى أوربا (ص٧٣).

إن ذلك كله ينسف المنهج النقدى الذى تبناه كتاب رأفت بهجت الذى يعتمد فى حكمة على الأفلام من خلال أسماء مخرجيها أو أسماء شخصياتها ،خاصة إذا ما كان البطل يدعى ''دافيد'' ..

وإذا كان ذلك مجرد خطأ منهجى جديد ، فإن آثاره لا تقف عند حد النقد السينمائى ، بل تتعداه لتصل للمواقف السياسية أيضاً ، خاصة وأن واحداً من كتبة التقارير يدعو الى تبنى''المشروع القومى الغيور ''لكتاب رأفت بهجت''

وإذا كان كاتب التقرير الثانى يتهم الذين انتقدوا استخدام كتاب رأفت بهجت للفظ الفرنجة (لماذا لم يستخدم مثلاً لفظ الفرنسيس ؟) ويحاول أن يقيم علاقة بين هذا الانتقاد للفظ ورواية إسرائيلية يأتى فيها لفظ (افرنجية) ، ولتلاحظ مدى دقة المراجع عندهم ، و لتحاول أن تفهم العلاقة بين الفرنجة و أفرنجية ، إذا كان الأمر كذلك ، فإن ''سقوط آخر أوراق التوت'' لن يسفر إلا عن عورة الكتاب الحقيقية ، وهى ترديد الدعاوى الصهيونية ذاتها . الصهيونية ''التى تحاول عبثاً أن تجعل من اليهودية العالمية شعباً وقومية وأمة وجنساًمستقلاً وليس مجرد طائفة دينية'' (د .جمال حمدان - ص ٨١).

كما يتماثل الحديث عن اليهود كجنس مع ''موقف انتهازى ومغرض من أجل تحقيق الأهداف الصهيونية'' (ص٧٢)

وأرجو ألا يصاب كاتبا التقارير بالذهول عندما يعلمان أن العداء لليهودية ، وتغذية هذا العداء واذكاء ناره ، هو موقف صهيونى خالص (انظر كتاب

د. عبد الوهاب المسيرى : الايديولوجيا الصهيونية (ص٢١٥) ، وذلك من أجل أن تدفع الصهيونية كل يهود العالم للانضواء تحت لوائها . وعلى الرغم من اعلان قادة الصهيونية الأوائل (هيرتزل ، وماكسنوردو ، وبيرديشفسكي ، لاحتقارهم لليهودية كدين بوصفها نظاماً أخلاقياًمقززاً فإن الصهيونية - كأى أيديولوجية تود أن تكتسب شرعية وأن تجند الجماهير وراءها - تستغل اليهودية لتضفى على نفسها صبغة دينية ... وتظهر الصهيونية كما لو كانت امتدادا لليهودية وليست نقيضها (ص ٢٢٣ - ٢٢٥).

ويرى د. سعد الدين إبراهيم (انظر كتاب السيد ياسين - ص٨٩) أن الموقف العربى تجاه الصهيونية ينقسم إلى قسمين : الأول تصور تقليدى ينظر إلى العدو الصهيونى ككيان دينى يشن حرباً دينية عنصرية على العرب ، و بالتالى فإن عنصرية الصهيونية لا يمكن مجابهتها إلا بعنصرية عربية اسلامية . وهذا الموقف يتطابق مع رؤية كتاب أحمد رأفت بهجت و المدافعين عنه ، وللأسف فإن هذا الموقف يخدم - ربما بحسن نية - الصهيونية بأن يكرر دعواها بتطابقها مع اليهودية مما يخلع عليها صفة دينية مقدسة ، ويبرر وجود اليهود كشعب وأمة تحت لوائها ، ويطمس حقيقتها كحركة سياسية انتهازية وثيقة الصله بالامبريالية .

أما الموقف الثانى تجاه الصهيونية وهو ما ندافع عنه - فهو التصور التقدمى الذى يرى الصهيونية فى سياقها التاريخى ، حيث هى حركة سياسية وليست دينية . ارتبطت بنمو وتوسع الامبريالية الأوربية فى القرن التاسع عشر ، وانتشار النزعات القومية العدوانية التى أكدت على الصفات العنصرية و التفوق القومى ، و الحاجة إلى التوسع وتدعيم النفوذ الاستعمارى . كما يرى هذا الموقف أنه إذا كانت إسرائيل قد نجحت فى قيادة اليهود و فى تحويل الدين اليهودى إلى أيديولوجية سياسية عنصرية ، فإن المواجهة لا ينبغى أن تكون بعنصرية مضادة ، أو باستغلال الدين لخلق روح التعصب الأعمى .

ان تصوير قضية الصراع العربى الاسرائيلى على أنها قضية دينية لن يفيد سوى الصهيونية التى "ترى أن فى روح الليبرالية المعاصرة و التسامح الدينى خطراً يهدد بانتهاء دعواهم المزيفة بحقهم فى أرض فلسطين" (د. عبد الواهاب المسيرى - ص٨١) .

ليست مؤامرة ، بل اثنتان !!

هل هناك ما يبرر - إذن - تبنى الكتاب ومن يدافعون عنه لنظرية (المؤامرة) سواء بالنسبة للسنيما العالمية أو الساحة النقدية فى مصر ؟ إن تبنى مثل تلك النظرية لن ينجح إلا فى خلق وعى زائف بالقضيتين التين اختلطت أوراقهما معاً

ولهذا بقضية الساحة النقدية فى مصر ، التى يعمد البعض إلى تحويلها إلى صراعات ذاتية خالصة ، خاصة إذا ما تحولت لغة النقد إلى البربرية والاغتيال و سقوط آخر أوراق التوت و أستغلال آيات القرآن الكريم ، وهو ما يعكس عدم قدرة هؤلاء البعض على ممارسة أبسط مستويات الديموقراطية التى لا تجد غضاضة فى أن يختلف معك الآخرون ،

كما نعكس رغبتهم فى محاسبة الجميع على النوايا التى يفترض أنهم يتعمدون أخفاءها . بل يصل الأمر لاتهام الآخرين بادعاء الموضوعية !! لكن ذلك الأمر يكشف - ببساطة - عن الجهل (المتعمد مع سبق الاصرار ، بأوليات علم النقد ، و المنهج العلمى ، رغم التمحك بمسألة الدراسات العليا !!

أما القضية الأكثر خطورة فهى قضية الكتاب الذى يدعى الكشف عن المؤامرة الكبرى فى السينما العالمية ضد العرب ، وهو إذ يضع التراث الأنسانى كله فى موقف تشويه صورة الشخصية العربية لا يثير التعاطف مع تلك الشخصية التى يجمع الجميع على تشويهها ، بل يؤكد تشوهها الأصيل الذى يبرر هذا الموقف الذى يقفه التراث الأنسانى منها .

وهى أيضاً قضية الكتاب الذى أراد أن يهاجم الصهيونية فأعطاها المبرر لوجودها ، وهى أيضاً قضية الكتاب الذى أراد أن يكون كتاباً فى السينما فتحول إلى محكمة للتفتيش عن العقائد والمذاهب الدينية .

فهل ساهم هذا الكتاب فى خلق صورة موضوعية للأنسان العربى ؟ هل وضح الصراع العربى الأسرائيلى فى اطاره وسياقه الصحيحين ؟ هو أتاح لقارئه رؤية أكثر حساسية تجاه السينما ،وأكثر عمقاً تجاه قضايا حاضره ومستقبله ؟.

لقد تناول هذا الكتاب كلا من الشخصية العربية ، و السينما العالمية ، على أنهما كل مطلق مصمت ، وبذلك نجح كتاب من قبل فى تشويه صورة الشخصية العربية و السينما العالمية على السواءلكنه كان أكثر (نجاحاً) فى أن يجعل العالم كله عدواً لنا ، ليبعد الانظار عن العدو الحقيقى وبدلاً من أن تكون القضية تاريخية سياسية محددة ، جعلها صراعاً أزلياً أبدياً ، حيث لا نعرف من أين نبدأ .

بيـــــان من
جمعيـة نقـاد السـينما المصـريين

تستنكر جمعية نقاد السينما المصريين الممارسات غير الديمقراطية لمجلس ادارة نادى سينما القاهرة ، والتى تتمثل فى منع نشر رد الزميل احمد يوسف على مانشر من نشرة النادى عن ندوة ادارها الزميل من ندوات الجمعية ، ومنع نشر رد الزميل سمير فريد على مانشر عن مقال له حول كتاب من مطبوعات النادى ، ورفض حق الزميل مجدى احمد على والزميل سمير فريد فى الاستقالة من عضوية مجلس ادارة النادى ، لتجنب التحقيق فى اسباب الاستقالتين ، ومنع نشر نص استقالة كل منهما فى نشرة النادى ، وحرمان أعضاء النادى من حقهم فى معرفة حقيقة مايدور داخل ناديهم وداخل مجلس ادارته .

وجمعية النقاد إذ تستنكر هذه الممارسات غير الديمقراطية ، وتدينها بشدة ، تستنكر أيضا ماسمى ببيان « الاعتذار » الذى صدر عن مجلس ادارة النادى لأنه يبرز تلك الممارسات ، ويخلط الحق بالباطل . وتؤكد جمعية نقاد السينما وقد طالها الاسفاف الذى نشر فى نشرة النادى وطال عدداً كبيراً من أعضائها ، ان الجمعية ولاأى عضو فيها فى حاجة إلى شهادة بالوطنية أو شهادة بالدقة العلمية وخاصة من الذين لايوجد رأى معلن لهم فى أى من قضايا الوطن أو الثقافة ، والذين لايدركون أخلاقيات البحث العلمى واخلاقيات النشر ومدى شقاء الطريق إلى المعرفة . وسوف تعمل الجمعية كما كانت دائما على تثبيت دعائم الديمقراطية ومواجهة التخلف ، والقتال ضد العنصرية سواء فى فلسطين المحتلة أو فى جنوب افريقيا أو فى نادى سينما القاهرة وفى كل مكان .

جمعية نقاد السـينما المصـريين

١٩ مـارس ١٩٨٩

□ الكاتب والقاص الجزائرى « مصطفى فاسى » :

لجأت الى التراث الشعبى للبحث عن جذور عربية للقصة والرواية

مجدى أحمد حسنين



إلى القاهرة جاء الكاتب والقاص الجزائرى « مصطفى فاسى » فى زيارة عمل ، لجمع المادة الخاصة برسالة الدكتوراه التى يعدها لجامعة الجزائر عن صورة الغرب فى الرواية العربية ، وكانت رسالة الماجستير عن « **البطل فى القصة التونسية من ١٩٠٦ – حتى الاستقلال عام ١٩٥٦** » .

اصدر « **مصطفى فاسى** » ثلاث مجموعات قصصية هى على التوالى « **الأضواء والفئران** » و « **حداد النوارس البيضاء** » و « **حكاية عبدو والجماجم والجبل** » وله قيد الطبع بمطابع الهيئة المصرية للكتاب مجموعة رابعة بعنوان « **القيد والنوارس والبحر** » .

فى البداية سألته عن السبب فى اختيار موضوع الدكتوراه فقال : **الموضوع استهوانى حضاريا ، وبه جوانب متعددة للدارسة ، وكنت قد اقترحته فى اطار تقديم بعض الدراسات لجامعة دمشق التى حصلت منها على رسالة الماجستير ، أضف الى ذلك ان غنى الموضوع وتعدد جوانبه التى من الممكن أن تناقش بحسب بيئات الروائيين العرب ونظرتهم للغرب ، وكذلك بحسب الزمن ، فالملاحظ أن هناك تطورا واضحا فى النظرة الى الغرب عبر الزمن ، والرواية التى كتبت فى الثمانينات تختلف تماما عن التى كتبت فى الثلاثينات ، والروائى المصرى تختلف نظرته الى الغرب عن الروائى المغربى أو الفلسطينى .**

□ **وأين تكمن المرتكزات فى عالمك القصصى ؟**

– الانطلاق فى الكتابة عندى يبدأ دائما من الواقع ، ولهذا الواقع طرق متعددة فى التشكيل الابداعى الذى يختلف دوما عن الواقع الموضوعى ، ولذلك فإن القصة لدىّ تظل تختمر فى ذهنى شهورا ، أو حتى سنوات ، قبل أن أسجلها ، وفى حالات نادرة اكتبها فى وقت قصير ، منطلقا فى ذلك من حادث ما أو مثير ما ، والذى أراه أن العملية الابداعية فيها كثير من الجهد لأجل استكمال عناصر هذا الحدث فى عمل فنى متكامل .

□ **ذكرت لى أن بداية قراءتك كانت فى الأعمال الروائية ورغم ذلك لم تصدر لك أى روايات .. الأمر الذى يجعلنا نتساءل كيف تنظر الى الروائيين الجزائريين ؟**

– أعتقد أن هناك بالفعل اسماء جزائرية هامة فى مجال الرواية ، قد استطاعت أن تفرض وجودها على الساحة الأدبية عربيا ، واستطاعت أيضا أن تصل إلى أسماع القراء فى العالم ، وقد ترجم لهؤلاء كثير من أعمالهم الى لغات مختلفة ، اذكر منهم « **محمود ديب** » و « **كاتب ياسين** » و « **مولود فرعون** » و « **الطاهر وطار** » و « **عبد الحميد بن هدوجة** » و « **رشيد بوجدرة** » وغيرهم من الأسماء التى فرضت وجودها وهى تنتمى الى الجيل الرائد فى مجال الرواية المكتوبة باللغتين العربية والفرنسية .

أما فى السنوات الأخيرة فقد بدأت تظهر أسماء جديدة من الكتاب والشباب الذين بدأوا بدورهم يملأون الساحة الأدبية ، ويمكن أن نذكر من هؤلاء « **جيلالى خلاص** » و« **الأعرج واسينى** » و« **السائح حبيب** » و« **رشيد ميمونى** » و« **بقطاش مرزاق** » وغيرهم .. ولقد خطى هؤلاء الكتاب الشباب بالفن الروائى خطوات متقدمة من حيث الأساليب المتنوعة والتجارب المختلفة ، ونجدهم فى بحث دائم من أجل خلق رواية جزائرية جديدة ، خاصة لدى الكاتبين « **الأعرج واسينى** » و« **جيلالى خلاص** » .

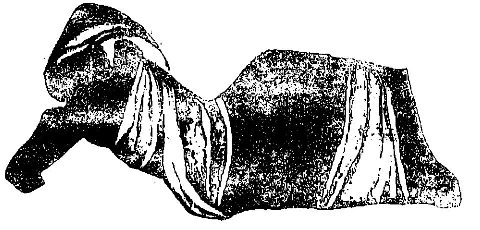
☐ **ولماذا هذان الكاتبان خاصة ؟**

- بالنسبة الى « **الأعرج واسينى** » مثلا ، فقد حاول من خلال الرجوع الى القصة التراثية الشعبية العربية استغلالها استغلالا حديثا فى كتابة الرواية ، فنجده مثلا فى روايته « **نوار اللوز** » يعود الى « **سيرة بنى هلال** » واستلهام أسلوبها وبعض شخوصها ، محاولا أن يخلق نوعا من التوازى بين شخوص السيرة وبين شخوص أخرين ، ينتمون الى الواقع الاجتماعى الحالى ، ولعل نفس الطريقة استعملها نفس الكاتب مع إحدى رواياته الجديدة التى حاول فيها استغلال شكل « **ألف ليلة وليلة** » .

وبالنسبة « **لجيلالى خلاص** » فقد حاول بدوره فى روايته « **رائحة الكلب** » و« **حمام الشقق** » أن يلجأ الى تاريخ الجزائر منذ الفترة العثمانية ، وان يستغل هذا التاريخ بما فيه من خرافة وأحداث تاريخية معروفة ، وأن يربط كل ذلك بالحاضر مستعملا نوعا من التنقل الزمنى السريع بين الماضى والحاضر والعكس ، ولعل من أهم سمات التجديد فى هاتين الروايتين ، ذلك الجهد الكبير الذى بذله الكاتب ، فيما يتعلق بلغة الكتابة واستعمال الجملة البلاغية على أرق مستوى .

☐ **وماذا عن القصة القصيرة الجزائرية ؟**

- بالنسبة للقصة الجزائرية ، فقد مرت بمراحل عدة ، كانت بدايتها حوالى نهاية العشرينات ، وبداية الثلاثينات ، وكانت تتمثل فى محاولات أقرب الى المقال منها الى القصة ، فنجد مثلا « **د . عبد الله ركيبى** » فى دراسته عن القصة الجزائرية يقسمها فى هذه المرحلة الى نوعين : الأول يسميه المقال القصصى ، والثانى يطلق عليه الصورة القصصية . وكانت القصة الجزائرية فى هذين الشكلين تحمل مضامين اجتماعية أخلاقية اصلاحية على عمومها . **ثم انتقلت القصة بعد ذلك نقلة هامة مع بداية الثورة التحريرية عام ١٩٥٤ ، بعدما ظهرت أسماء جديدة فى هذا المجال من بينها « عبد الله ركيبى »**



نفسه ، و« عبد الحميد بن هدوجة » و« الطاهر وطار » و« أبو العيد دودو » ومع هؤلا الكتاب ارتبطت القصة بالواقع أكثر ، كما أنها كانت أكثر تطورا من الناحية الفنية ، وخاصة أن هؤلاء الكتاب جميعا ، اتيحت لهم آنذاك الفرصة ، لكى يطلعوا على الابداع القصصي العربي ، بسبب وجودهم فى البلاد العربية وخاصة فى تونس .

□ وكيف كان التطور الابداعي للقصة بعد الاستقلال ؟

– بعد استقلال الجزائر عام ١٩٦٢ ، توقف بعض هؤلاء الكتاب عن الكتابة ، بينما واصل آخرون ، وانتقل بعض منهم الى كتابة الرواية . ثم ظهر بعد ذلك جيل الشباب ، المسمّى جيل السبعينات التى انتمى انا اليه ، هذا الجيل هو الذي تمكن بفضل الدراسة المنتظمة ، وبفضل الاطلاع على التجارب القصصية العربية فى المشرق والمغرب ، وكذلك الاطلاع على تجارب ابداعية عالمية فى هذا المجال ، بفضل هذا كله استطاع هذا الجيل أن يخطو خطوات هامة فى مجال تطور القصة ، فاذا كان كتاب القصة قد بدأوا الكتابة معتمدين على الأسلوب الواقعى الأكثر ارتباطا ، بتصوير المشكلات الاجتماعية ، فى أسلوب أقرب الى البساطة فى اللغة والتصوير والسرد القصصي ، فانهم بعد سنوات من التجربة بدأوا يبحثون عن أساليب جديدة . واذا كانوا – ايضا – قد ظلوا بصفة عامة من حيث المضامين مرتبطين بقضايا واقعهم ومجتمعهم ، فانهم من حيث الاستعمالات الفنية قد بدأوا ينوعون تنويعات كبيرة وكثيرة ، فنجد منهم من اتجه الى الرمز والايحاء ، كما نجد من حاول الاستفادة من أساليب الرواية الجديدة فى فرنسا بالذات ، وخاصة عند « **آلان روب جرييه** » وغيره ، كما نجد منهم من اتجه الى الأسلوب الشاعرى والى اللغة الشفافة .

☐ **وماذا عنك أنت ؟**

- أنا جربت اللجوء أحيانا الى التراث الشعبى ، من أجل استعمال قوالب قصصية موجودة فى هذا التراث مع اعطائها مضمونا اجتماعيا جديدا ، وهناك قصة تناولت فيها حكاية موسى ابن صالح والسلطان الأكمل ، وهى حكاية شعبية جزائرية ، تناولتها قصصيا واستعملت نفس القالب والشكل لمحاولة اعطاء بعض التغييرات البسيطة لاعطائها محتوى جديدا يتناسب مع الواقع المعيش .

☐ **لكننى لاحظت من خلال قراءة بعض القصص فى المجموعة الأخيرة وهى « حكاية عبدو » لجوءك الى الرمز .. فكيف تفسر ذلك ؟**

- العملية أحيانا تخضع لمقاييس فنية ، فعندما يشعر المرء انه كلما كتب قصة جديدة ، فعليه أن يبحث عن شكل جديد فى اللغة وفى الايحاء فى القالب وفى الرمز وغيرها من هذه المقاييس المختلفة . وأعتقد أن الرمز هو الشكل الذى يدوم اكثر ، ويبقى لأطول فترة من الزمن ويظل صالحا لأكثر من زمان ومكان ، والمسألة لا تتوقف عند استعمال قالب بعينه ، فأحيانا استعمل القالب الشاعرى فى الكتابة القصصية من أجل التركيز القوى فى اللغة . ولست أدرى إلا اننى أحاول باستمرار ان اطور طريقتى فى الكتابة ، وربما فى الفترة الأخيرة كتبت قصصا غير مرتبطة بواقع الجزائر مثلا ، ولكنها تتسم بالعمومية والشمولية التى يتقابل معها القارىء فى أى مكان .

☐ **لكن بخصوص لجوء الكاتب الى الرمزية فى ابداعه ، خاصة ان البعض يفسر المسألة بأنه نوع من الهروب من الواقع المقيد للحريات وبالطبع حرية الكاتب ..**

- لا أظن هذا ، فأنا لا ستعمل الرمز بالمفهوم الذى كان شائعا فى التراث العربى الاسلامى فى وقت من الأوقات ، كما هو الحال عند « **عبد الله بن المقفع** » فى كتابه « **كليلة ودمنة** » فى التعبير عن الواقع بهذا الشكل الرمزى ، أما بالنسبة لما ينشر فى الجزائر فهو شجاع وصريح ، وهذه حقيقة ، وسأعطى لك أمثلة لكتاب أمثال « **رشيد ميمونى** » و« **الطاهر وطار** » و« **الأعرج واسينى** » و« **السائح حبيب** » ففى كتاباتهم تشعر بروح النقد الصريح والقوى للواقع المعيش ، كما نجد فى الشعر قصائد جريئة جدا ، ورغم ذلك فقد نشرت وطبعت فى الجزائر . أما الرمز بالنسبة لى ، فهو نوع من البحث الدائم عن تطوير أسلوبى الفنى ، فالرمز — كما ذكرت — أكثر شمولية وأكثر تعبيرا ، خاصة بالنسبة للقصة القصيرة التى هى أقرب الى القصيدة الشعرية ، ولعل هنالك كتابات اخرى فى الجزائر تستعمل الرمز بمفهومه السياسى ، ولكنها بدأت متأخرة جدا .



الحياة الثقافية

ديوان

شارع ابراهيم داود

بالامس كنت أقيس شارعنا .
لكى اكسوه معنى ما .
شارعنا الذى اعطيته قدمى .
واعطانى شعورا ما .
وحدد لى مساحة بيتنا المرهق
امر الأن عبر بيوته العذراء .
محفوفا .. بخطر ما .

« شارعنا » هى القصيدة التى يفتتح بها الشاعر ابراهيم داود ديوانه الاول «تفاصيل»، وفيها يقدم لنا واحدة من التفاصيل الرئيسية التى تكون عالمه وتشكل احد محاوره الرئيسية وكأنما نحن بصدد التجربة الشعورية والحياتيه فى الديوان تتخلق امامنا بالتدريج حيث نشارك فى تحديد ملامحها ، وهى تتخلل البنية الكلية له عبر ايقاع داخلى ينطوى على عنف مكتوم ترتطم فيه التفاصيل المتنافرة المتكاثرة فيتولد من الارهاق والغربة فى الزحام والانكسار زمن اخر حيث يتشكل ببطؤ وعبر سلسلة من العلاقات الداخلية والصور المركـزة قانون للكبوة والقيام، فنحن بصدد وجود فعال ورومانتيكى للذات الشاعرة التى يلاحقها احساس غامض بالخطر حيث الانهيار حال وهى تسعى لالتماس الامان لدى الناس « الجماعة » ولذا ينهض الشارع فى عدد كبير من القصائد كرمز مشحون بقوة تعبيرية متوترة ابدا هى النشيد وعكس النشيد هى الخلاص والتيه هى الواقع الذى يبث الغربة فى القلب ويطفئها فى ان يخط شارعا موازيا لحلمه النحيف

بالشارع ترتبط المسافة حيث يتجادل الزمان والمكان وينهض السؤال :

حين تصير المسافة وصلا
ووصلا يصير السؤال

والشارع ايضا هو الحلم الجميل الذى انقضى « يوما ما » هو الزمن المرجو سواء كان قد تحقق ذات يوم فى الماضى البعيد الذى كان سعيدا وحل فيه الوئام .. او ظل يعيش فى المخيلة الجماعية كأمل تصبو اليه البشرية كلها :

وكنا نصافح بالقلب اشياءنا
لتعرفنا اشياؤنا
فماذا جرى ؟

أو أنه ذلك الذى نسعى صوبه .. حيث يستمد الوجه الانسانى من الطبيعة صفاته واستدارة وجه القمر .

شارعا للركض صوب طفولة

بحرا لفعل غاب فى وعى جماعى
وجها تمادى فى استدارته

وهنالك فى زمن الانكسار الذى يحترفه الشارع والبيت والمسافة وحيث الناس « فيجتمعون حول غيابهم » ينجلى محور الضعف والانهيار العام (لامجد لى غير ضعفى)

وفى هذا الزمن نفسه تتسلل روح للمقاومة تتخلق فى صورة فريدة — وايقاعات مركزة خاطفة تتطور بشكل تحتى فى اتجاه المستقبل على العكس من المشهد الخارجى الذى هو انهيار ورجوع ..

قدم على كتف النهار
وساعد فى الطمى
يبحث عن قرار الورد
عن وطن .

يلتقى الزمانان فى المكان الأليف فى الصورة المركزية التى يتمحور حولها الديوان الصغير كله - الشارع .

وليت وجهك شطر مفترق .

فعند هذا المفترق تلتقى شوارع كثيرة حيث تكبر الصورة وتتجدد وتوحى لنا بالتكاثر والنمو المضطرد ..

ثم يتزاوج الشارع والبيت .. الجماعة والفرد العام - والخاص ..

شارعا يأوى اليه الطيبون
وبيتا يحج المتعبون اليه

ويعيد الشاعر بناء صوره بعد ان جرب الخروج من الغربة .. وحتى من الوجد الصوفى المحرق ومن زمن التشيؤ - الرأسمالى الذى انهك البشر وحولهم الى خرق باليه يراها بروح نقدى رغم قناعه المتشبىء ..

عندما كفت قلوب الخلق عن عشق التطلع .
ارتدى وجهى وامرق فى ملامحهم جميعا .
علنى القاك عند تقاطع العرق المبلل بالمهانة.

يعيد بناء صورة الشارع «الجماعة» ليصنع رمزا اخر حيث تتخلق حياة جديدة بعلاقته بالماء .. انه رمز الخلق المتجدد .. رغم كل شىء

يرمى على عينين واسعتين شارعنا
ويبدأ من نقاء الذهن حتى آخر الاسباب
يقيم علاقة بالماء

وبأمرأة بها صفة اختصار الكون فى جلباب .
يميل الى البداهة مرة . ومرات يميل الى الغياب .
يتخلق الجمالى فى العالم الصغير الذى يبدو منفوشا على كف من التوتر المكتوم فيه سعيا للانفراج

فى تفاصيل ابراهيم داود نحن امام ديوان جميل مشحون يستحق القراءة ، فهو من ذلك النوع الذى يعطيك جديدا مع كل قراءة حيث تتولد من ايقاعاته صورة دلالات غنية فيها الحزن والحنان والتأهب .. فيها الملامة والوجد والترقب ، ولا يقلل من شأنها بعض الثغرات هنا او هناك سواء تلك التى تتمثل فى فقر المفردات او محدودية التجربة التى يجرى التعبير عنها بما هو اكبر من طاقتها وكلها ثغرات بوسعنا ان نلتمس لها تبريرا فى حقيقة ان هذا هو الديوان الاول للشاعر. فتحية ابراهيم داود .

ف .ن

عبد الحليم :

الشمع الأحمر على أيامنا الحلوة !

مصباح قطب

من السهل أن تفتشنى ، وتفتش نفسك ، فى وضع غير ديمقراطى ، رغم صوتنا العالى المدافع عن الديمقراطية ، وعن حق كل القوى فى تشكيل أحزابها وأغانيها .

فأنا وأنت لم نؤمن بعد « بالتعددية الغنائية » ، ولم نزل بعد على شىء من الاصرار على الارتباط بعبد الحليم حافظ الروح والزمن ، رغم كل شىء .

وفى أى رحلة أو نزهة جماعية ، تنكشف قشرتنا بسهولة ، ويلتمع حماسنا الحنجرى ، لدى أول اختيار نغمى عبد الحليمى : ابو عيون جريئة مثلا ، وتسكت كل النغمات الأخرى ، ويندمج الكورس : قولوا له الحقيقة ، وتفلت منا سخريتنا المكبوتة بذكاء ، تجاه شباب « لولاكى » ، منكرة على الأجيال الجديدة حقها فى اختيار أوتارها ، والتفاعل بالطريقة التى تراها ، رافضنا غالبا ، مع التفاوت الاقتصادى والاجتماعى الرهيب فى المجتمع .

وعبثا ننقب فى أحشائنا عن أغانى الشيخ امام وفيروز ومارسيل خليفة التى نحفظها ، لنرددها جماعة ، الله أكبر فلا نجد على طرف اللسان منها جملتين على بعضهما ، ومن ثم نعود لنوغل فى الدروشة : فات رمشه الجرىء وندهنى ...

* وأكاد أجزم اننا خرجنا من فيلم « زوجة رجل مهم » نلعن المخرج محمد خان ، على التقديم العبقرى لفيلمه ، فى « تتر » البداية ، والذى يقول : « إلى روح وزمن عبد الحليم حافظ » ذلك أن الفيلم طعن الوهم فينا ، وأكد لنا مانحاول أن نخفيه فى حبلنا السرى ، من انتهاء زمان الطبقة الوسطى ، وايامها ولياليها ، ومركباتها السياسية والاجتماعية ، والتى منها : الزعيم ، أقوى جيش فى الشرق الأوسط ، القاهر والظافر ، كوكب الشرق ، الكوبليه المتفرد فى كل أغنية ، قول مابدالك إحنا رجالك ... إلخ وعند هذا الحد يمكن للمرء أن يغنى ، مع « باك جراوند » سياسى : ياللى هواك جالى وما كان على بالى مكتوب لى إيه وياك !

ثم يذرف دمعة على مانحن فيه من بؤس ، واقفين على شفا حفرة من ماض تولى ، وعلى شفا خطوة ، لانخطوها ، من مستقبل سوف يأتى ، وخاتمين بالشمع الأحمر كل يوم على قلوبنا ، وعلى كفوف ايدينا ، حتى ونحن نصافح اصدقائنا بالحميمية اليسارية المفتعلة عند اللقاءات : ازيّك .. ازيّك .. [يرجى هز اليد بقوة عند قراءة كلمة ازيك] .. باردوّن .. مهزومون .. مشتتون .. وغالبا ، وبالكلية : مؤجلون



عبد الحليم



فيروز

●وهاهي ذكرى رحيل عبدالحليم تهل .. إيه يعني ... فقد نكتفي في هذا المجال بالخبر الذي تنشره الأخبار كل عام ، شبيها بصورة الرجل الانتخابي المتوفى منذ سنوات ، ولازالت تنشر صورته ، وتقول فيه : أم كلثوم ، وعبدالحليم وفريد الأكثر مبيعا في الشرائط ، وفي اليوم التالي يعلق كاتب أو أكثر بالتعليق المعروف والممل ، والذي مؤداه أن عبدالحليم لم يكن يسد الطريق أمام الشباب كما قالوا وادعوا ، وقد يتحذلق آخر فيكشف مايسميه صفحات مطوية من تاريخ العندليب ، ينقلها بلاحياء عن صحافة الخمسينات « المطوية » !

●إن قلبي ، وقد يكون ذلك قابلا للتعميم ، يوجعني منذ أيام بقسوة ، تعل علي هذه الفترة من كل عام ، فذكرى عبد الحليم أصبحت : البلهارسيا ، وكامب ديفيد ، والنزيف حتى الموت ، أو الانقاذ على آخر شعرة ، وأصبحت : من « عمر ليه »، والهلافيت أولاد الـ الذين غنوا لطابا في التليفزيون ، والمخدرات ، وأزمة الدقيق وطلعت رسلان وزكي بدر ، وكل شيء مثل كل شيء ، وياللعدم والحزب الحاكم والبنوك والحياة المخوخة .

● إن صوتا كالشيخ امام عيسى ، كان حريا في ظل نهوض وطني ديمقراطي اجتماعي ، أن يصبح معبود الجماهير ، وعابدها ؛ وفتى شاشة الاذن والقلب والعقل الاول ، وهو فينا واحد لاأول له ولاآخر ، وأروع أناشيد المعذبين في الأرض والدواوين وقوانين العاملين .. في المصانع . والحواري .. المنتصرين حتما .. لكن ياخسارة .. حظنا وحش .. واحد لم يترب سياسيا ، فكان سهلا أن يتقلب من صلاح جاهين إلى محمد حمزة

[الطبقة أتت بالسادات من رحم الناصرية] ، وآخر تربى ، هو الشيخ ، وربانا ، لكن في الزمن القبيح . ولم يعد لنا إلا اجترار الذي لن يجيء : زمن عبدالحليم والتفتح الصبياني الرائع على الحب ، والربيع ، والخصوبة .. والنهوض من جوف التاريخ السحيق ..

ولاعزاء للذين لازالوا يشترون « أحلى أغاني العندليب » بالقروش العشرة من أسواق العتبة الخضراء ، ولاللذين يسمعون الكاسيتات ويشاهدون الفيديوهات ، ويمصمصون : كانت أياما حلوة !

الدوائر الأدبية الغربية تحتفل بـ الذكرى المائة لميلاد يوجين أونيل

- فرق مسرحية تعيد تمثيل مسرحياته
- نشر رسائله لأول مرة فى كتاب
- إعادة نشر مسرحياته جميعاً فى ٣ آلاف صفحة

تحتفل الدوائر الأدبية فى الغرب بمرور مائة عام على ميلاد الكاتب المسرحى الأمريكى ايوجين اونيل : فصدر له ، و لأول مرة ، كتاب يضم « رسائله المختارة » وقد وصل عددها إلى ٥١٠ رسالة كتبها محرران فنيان ، من بين أكثر من ثلاثة آلاف رسالة .

أما الكتاب الثانى ، فهو « أعماله المسرحية الكاملة » فى ثلاثة أجزاء ، وصل عدد صفحاتها إلى أكثر من ثلاثة آلاف صفحة .

« كانت أعمالى هى التى ايقظت العالم الخارجى على حقيقة أن « الدراما الامريكية الناضجة » موجودة ، ويمكن أن تعتبر أبعد من أن تكون مجرد تسلية مسرحية »

كتب ايوجين أونيل هذا عام ١٩٤٤ فى خطاب إلى أحد أصدقائه عام ١٩٤٤ . ورغم أن النقاد يعتبرون انه تقييم متواضع لنفسه ، إلا أنه أساس أى تقييم لأعماله حتى الآن بعد مرور خمسة وثلاثين عاماً على وفاته ، وفى الذكرى المئوية لميلاده .

عندما كان كاتبنا المسرحى ايوجين أونيل فى شبابه ، ورث تقليداً مسرحياً ، كان فى الأساس إطاراً لأعمال عبثية . وعندما اشتد عود كاتبنا ، تحولت خشبة المسرح الأمريكى لتقدم ماهو سائد : الجرائم ، والجنون ، والسُكْر ، والجنس ، والأهوال التى تلاقيها العائلة الأمريكية ، لكن كانت التكنولوجيا الكهربائية قد دخلت إلى خشبة المسرح ؛ وكان على الكُتَّاب أن يستخدموا هذه الامكانية الجديدة .

لم يكن فتح الستار على هذه الموضوعات شيئا يفتح طريق النجاح ، إلا أن ايوجين أونيل كان قد شق طريقه ليصبح أكثر كُتَّاب المسرح نجاحاً واحتراماً فى زمانه . فأربع من مسرحياته حصلت على جائزة بوليتزير للأدب ، وتوجت أعماله بنيله جائزة نوبل للآداب عام ١٩٣٦ ، فكان أول كاتب مسرحى امريكى ينال جائزة نوبل ، ومازال هو الوحيد الذى نالها حتى الآن .

□ **جدل ونقاش**

وبمناسبة الذكرى المئوية لميلاد أونيل حدث جدل مرة أخرى حول مسرحياته ، وإذا كان أحد لا يناقش التطور العظيم الذى أدخله على المسرح الامريكى وبدأت عدة مسارح فى أنحاء الولايات المتحدة تقدم مسرحياته وإن كانت لا تقدم المسرحيات الخمسين التى كتبها كلها . أما المسرحية التى مازالت تجذب رواد المسرح والنقاد على السواء فهى « رحلة طويلة إلى الليل » ، وكانت قد نشرت بعد وفاة ايوجين أونيل ، ثم مثلت على المسرح عام ١٩٥٦ رغم وصيته التى تقول « أرجو ألا ترى النور على خشبة المسرح أبداً » !

وبمناسبة الاحتفال بالذكرى المئوية لميلاده نشر كتاب « خطابات مختارة لايوجين أونيل » [جامعة بيل - ٦٠٢ صفحة - ٣٥ دولار » وقام بالتحرير ترافيس بوجارد ، وجاكسون . ر . براير ، وقد اختارا ٥٦٠ خطاباً لأونيل من بين ما يقرب من ثلاثة آلاف خطاب جمعت له . والنتيجة أن تلك الخطابات المختارة شكلت فى تتابعها تاريخ حياة أونيل وكتاباته وآرائه وملاحظاته ، التى تعكس - للغرابة - خيبة أمله المتزايدة فى المسرح فى الوقت الذى كان منشغلاً فيه بتوسيع إمكانياته ، وتغييره .

وفى أحد خطاباته الأولى كتب ذلك الكاتب المبدع يقول : « أريد أن أصبح إما فناناً أو لا شىء على الاطلاق » ، وأبداً لم يدع الهموم اليومية العملية تقف حائلاً أمام تحقيق هذه الغاية .

وبعد أن حققت مسرحياته ذات الفصل الواحد نجاحاً كبيراً على خشبة المسرح ، بدأ أونيل يدفع إلى الأمام بحدود المسرح وإمكانياته .

وسرعان ماتوالت نجاحاته التى قدمت الجديد فى نفس الوقت : « مليونان ماركو » ذات الثمانية مناظر - والتى اختصرها - قدمت مناظرها فى فينيسيا وسوريا وايران والهند ومنغوليا ، وتطلب منظرها الأول تواجد مالا يقل عن ١٦٥ ممثلاً يرتدون مختلف أنواع الأقنعة . أما مسرحية « اللحن الغريب » فتصل مناظرها إلى تسع ، فكان الستار يرفع الساعة الخامسة والربع بعد الظهر ، ويمنح المشاهدون تسعين دقيقة استراحة بعد تمثيل المنظر الخامس الساعة السابعة والنصف . ومع ذلك تمتعت هذه المسرحية بنجاح ساحق وشعبية واسعة . وحصل بها على جائزة بوليتزير (الثالث) ، وتحولت لتصبح أحسن الكتب مبيعاً ، عندما نشرت فى كتاب .

لكن هذا كله لم يرض أونيل ، فكتب فى أحد خطاباته - المنشورة بالكتاب - يقول لأحد زملائه كُتّاب المسرح :

« أكون كاذباً لو قلت اننى لم أرحب بالأموال التى درتها علىّ المسرحية ، غير أننى مع ذلك أشعر أن المسرحية قد درّتها فى ظل ذريعة كاذبة لنزوة الدعاية الصاخبة » .

غير مناسب !

ومن السخرية بمكان أن شخصية أونيل كما تظهر من رسائله المنشورة ، تبدو غير مناسبة لما يتطلبه المسرح ، آنذاك ، فقد كان من الناحية الإبداعية سباقاً بلا جدال ، لكنه لم يكن راضياً أبداً عما يحدث على خشبة المسرح ، فقد كان دائم التوتر والإحباط « من تشويه » مسرحياته عندما تنتج على خشبة المسرح . فهو يكتب عام ١٩٣٤ ، قبل أن ينال جائزة نوبل بسنتين فقط :

« إننى آخذ مسرحى بشكل شخصى - إلى حد كبير على ما أعتقد - إلى درجة أنه لن يمر بى وقت طويل قبل أن أعتزل - وإلى الأبد - كل انتاج مسرحى ، وأقصر عملى على كتابة المسرحيات فقط ونشرها فى كتب للقراء » .

○ ○

التعقيدات التى واجهته فى انتاج مسرحياته إذن ، جعلته يشعر بالإحباط ، بل وبالقرف ، وبالحاجة إلى

تخصيص نفسه لكتابة المسرحيات فقط . لكن المسرح حياة فى حد ذاته ، فكيف يمكن أن يرى شخصياته التى خلقها وقد تجسدت من بنات أفكاره إلى خشبة المسرح ؟ وكيف يمكن أن يطوّر هذه الشخصيات ؟ الذى لاشك فيه أن المسرحية تكتب لتمثل ، وأبداً لم تكتب المسرحية لتقرأ !

على أية حال فإن الكتاب الثانى الذى صدر بمناسبة الذكرى المائة لميلاده ، قد يسره أكثر من غيره ، فهو يضم مسرحياته كلها فى ثلاثة أجزاء تصل عدد صفحاتها إلى أكثر من ثلاثة آلاف . [المسرحيات الكامل - مكتبة امريكا - فى ثلاثة أجزاء تقع فى ٣٢٠٣ صفحة - فى صندوق واحد معاً - الثمن مائة دولار] .

ويعتبر هذا العمل الضخم ، أكمل تجميع لأعماله تم حتى الآن . وتضم المجلدات الثلاثة الأنيقة كل مسرحيات أونيل بترتيب تركيبها ونوعيتها ، وليس بترتيب صدورها . وهذه الطريقة تجعل من الممكن تتبع تطور مهارته وأفكاره . لكن لعل أهم مايمكن تتبعه هو سبب دقته « ووسوسته » تجاه القيود التى ينبغى فرضها على المسرح ، بل ويقول عنه النقاد فى هذا المجال : انه « يُكَدِّى » إذا صح التعبير . فهو عادة مايكتب مقدمة مطولة لكل مسرحية من مسرحياته ، والحقيقة أنها ليست مقدمة بل هى بحث فى شخصيات المسرحية ودورها ، والاطار العام الذى تجرى فيه أحداث المسرحية ، ليس هذا فحسب ، بل تتضمن الدراسة معلومات تاريخية أو اجتماعية لايمكن بأى حال نقلها إلى الانتاج المسرحى .

لماذا أوجد هذا الكاتب المسرحى العظيم مثل هذا التناقض ؟

كُتَّاب رواية كبار كثيرون ، كانوا يغضبون عندما تتحول رواياتهم إلى الشاشة الفضية ، وإن كان عدد كبير منهم لن يناقش القضية . الروائى الكبير نجيب محفوظ كان يقول دائماً عند التاج رواية من رواياته فى السينما « علاقتى بروايتى - عملى الفنى - انهت بكتابتها » . لكن المسرح يختلف ، فالمسرح حياة ، والمفروض أن يعيد الكاتب المسرحى النظر عندما تمثل مسرحياته حية على خشبة المسرح ، والمفروض أن يكون هناك ارتباط حى متبادل بين الكاتب المسرحى والمسرح . فالكلمة المكتوبة لايمكن أن تنتج الكثافة المركّزة السحرية على المسرح .

لكن « خطاباته المختارة » و « أعماله المسرحية الكاملة » ، أظهرا ايوجين أونيل الكاتب المسرحى أكثر مما أظهرته أية مسرحية من مسرحياته . لقد بدأ بأن حاول أن ينقل الحياة ، كما هى وكما رآها وكما عايشها ، إلى خشبة المسرح ، الحياة فى امريكا إبان شبابه .. فإذا كان قد استطاع نقل المشاعر « الصغيرة » فلماذا لايمكنه نقل المشاعر « الكبيرة » ؟ وإذا كان قد أجاد رسم شخصيته على المسرح ، فلماذا لاينقل عشرات الشخصيات ؟ فإذا كان رواد مسرحه يتمتعون بفنه ، فلماذا لايمكنه أن يقول أكثر مما قاله ؟

إن أعماله تبين بحثه عن الأفضل ، وكبرياء الانحناء لمطالب الواقع . لقد كان يصارع دائماً ضد فنه هو نفسه . كان دائماً غير راضٍ ويريد الأفضل . ولعل هذا الصراع ، هذه « الدراما » ، هى من أفضل انجازاته التى يتركها فى ذكرى ميلاده المائة .

كتب جديدة من لندن

صدر عن دار الساقى بلندن كتاب « خفايا التوراة : وأسرار شعب اسرائيل » للدكتور كمال الصليبى - باللغة العربية . ويهدف المؤلف وضع نظرية حول الجغرافية التاريخية للتوراة على المحك ، للتأكد من صحتها على وجه العموم ، ولتصحيح ماورد من أخطاء تفصيلية فى كتابه السابق « التوارة جاءت من جزيرة العرب » ؛ على وجه الخصوص ، وذلك عن طريق إعادة النظر فى مجموعة من القصص التوراتية المألوفة على ضوء جغرافية جيرة العرب . وقد اختار لهذه الغاية القصص التى ترويها الأسفار الخمسة الأولى من التوراة : التكوين ، الخروج ،

واللاويين ، والعدد ، والتثنية . وأضاف إليها قصة واحدة من أسفار الأنبياء وهى قصة النبى يونان .

واعتمد المؤلف فى بحثه على النص العبرى الأصلى للتوراة ، مستنداً فى تحليله إلى المقابلة اللغوية بين أسماء الأماكن الواردة فى التوراة ، وتلك التى مازالت موجودة حتى اليوم فى جنوب الحجاز وبلاد عسير وغيرهما من مناطق شبه الجزيرة .

والقصص التوراتية التى يعمد المؤلف إلى تحليلها ، من قبل ، انطلاقاً من قناعة بأن أحداثها قد جرت فى بلاد مابين الفرات والنيل ، أى العراق ، والشام ، وفلسطين وسيناء ، ومصر . النظرية الجديدة التى يقدمها الدكتور كمال الصليبى لتحل محل لتلك القناعة تثبت أن الموقع الصحيح للأحداث كان جزيرة العرب .

ويقدم المؤلف كثيراً من الاجتهاد والتبصير ، ساعياً إلى تقديم الأدلة المقبولة ، المبنية على الاستقراء المنطلق من التحليل اللغوى – الجغرافى . وعندما يتناول القصص التوراتية ، يستخرج العناصر المختلفة التى تتكون منها ، متوخياً الدقة العملية فى التفرقة بين الواقعة التاريخية ، والاسطورة ، والخرافة .

والمؤلف الدكتور كمال الصليبى ، مؤرخ لبنانى ، استاذ التاريخ فى الجامعة الامريكية ببيروت ، له مؤلفات عدة منها : تاريخ لبنان الحديث ، وبلاد الشام فى العصر الإسلامى ، وتاريخ الجزيرة العربية ، والتوراة جاءت من جزيرة العرب .

رسالة الكويت من حمد عبدالله الرويح

بدريـــــة

فى روايته الأولى « بدرية » سطر القصاص وليد الرجيب تسجيلا واقعيا لتاريخ الكويت الاجتماعى منذ أواخر الأربعينات وحتى نهاية الخمسينات . وتلك الفترة تعتبر من أكثر الفترات التى جرت خلالها تغيرات أساسية فى البنية الاقتصادية والاجتماعية والفكرية فى الكويت . فخلال تلك الفترة بدأ المجتمع الكويتى يستفيد من خيرات النفط بشكل أو بآخر ، وتغيرت أنماط الأعمال فتحول البحارة والغواصين إلى عمال فى شركات النفط أو لدى الحكومة . كما بدأت خلال تلك الفترة تظهر بوادر التغيرات الرئيسية فى الخارطة السكانية فى الكويت من خلال قدوم الكثير من المصريين والاجانب للاستفادة من فرص العمل الجديدة .

خلال حقبة الخمسينات أيضا ومن خلال برنامج استملاك الأراضى برزت الطبقات الثرية فى المجتمع ، حيث كان من المستفيدين من عمليات الاستملاك عناصر يتصلون بالطبقات الغنية التقليدية أو من أولئك المحظوظين الجدد أى الطبقة الجديدة ... وأيضا تم خلال عقد الخمسينات انتشار الخدمات التعليمية وتطور الخدمات الصحية ، وانجاز العديد من مشاريع البنية الأساسية مثل الطرق وإقامة محطات توليد الكهرباء ومحطات تقطير المياه وتوصيل خدمات الكهرباء والهاتف إلى العديد من المنازل فى البلاد سواء كان ذلك داخل المدينة أو فى المناطق الجديدة المستحدثة – وهكذا فقد انتقلت الكويت من مجتمع ما قبل النفط

إلى مجتمع حديث يتكون ولكنه يعتمد بشكل مضطرد على العمالة الوافدة .

لقد أثار وليد الرجيب هذه التحولات باسلوب قصصي مشوق وحلل هذه التطورات الاقتصادية والاجتماعية وتأثيراتها الانسانية في مجتمع متخلف يحاول أن يستفيد من ثروته الجديدة . ويجيد الكاتب عندما يصف العلاقات المتوترة بين العمال الكويتيين ورؤساء العمل الانجليز ومقاولي العمال آنذاك ودورهم في اضطهاد هؤلاء العمال الذين هم أصلا من البحارة والغواصين والذين هجروا البحر بعد أن كسدت اقتصادياته وانتقلوا إلى مصدر الرزق الجديد « البترول » فهو يذكر في هذا السياق مايلي «وطرد المساعد الهندي عدداً من البحارة الذين قل نشاطهم بسبب تعبهم أو مرضهم أو كبر سنهم وأصبحت الأشياء والأصوات متشابهة ، وأحيانا تثير الاستفزاز .. وتشاجر العمال مع بعضهم واستخدم الملاحظون عصيهم في أكثر من مناسبة ، وأصبح دق الحديد كأنه دق في أعصاب العمال .. »

الفقرة المتقبسة تشير إلى طبيعة العلاقات التي كانت تحكم ادارة العمال الكويتيين من قبل شركة نفط الكويت خلال تلك المرحلة التاريخية . وهي تؤكد الاستغلال لظروف هؤلاء الكسبة .. ولاشك أن العاملين في شركات النفط قبل تأميمها يعون تلك الحقائق وقد يوجد حتى الآن عدد من الذين مروا بتلك الظروف وذاقوا من مرها . وفي مكان آخر من الرواية يصور الرجيب نضال العمال من أجل حقوقهم .. فهو يذكر على لسان أحد أبطال الرواية « فهد » : « أما عن اجتماعنا فقد أسفر عن اتفاق حول ضرورة وجود جمعية تمثل العمال في مطالبهم ، على أن تختار من قبلنا نحن العمال ، ونحن الذين نحدد لها اختصاصاتها ومسئولياتها والرأي المشترك يقول بأنه من دون هذه اللجنة ، ستصبح مطالبنا العمالية ضعيفة ومشتته .. وغير منظمة .. وستصبح كلمتنا غير موحدة » . إذاً فإن هذا يعني بداية تواجد نواه لنقابات العمال في قطاع النفط لتحقيق بعض المطالب المعيشية ، وتحسين ظروف العمل ..

تتطرق الرواية أيضا إلى السلوكيات الاجتماعية التي تشوهت بسبب الثروة النفطية الجديدة والتي حسنت في ثروات البعض . وقد أدى ذلك إلى ظاهرة تعدد الزوجات والرغبة في الاقتران من قبل البعض كبار السن « الأثرياء » من فتيات صغيرات في سن حفيداتهم . وهذا يتم تصويره من خلال إصرار « بوتشمي » على الزواج من « بدرية » والذي لم تبلغ حتى سن الخامسة عشرة مستغلاً ظروفها المعيشية ، بالرغم من طفولتها وعدم رغبتها في الزواج ..

من خلال الرواية أيضا يصوّر الكاتب العادات والسلوكيات السائدة في تلك الحقبة ، مثل عادات الأعراس والأفراح ووسائل الترفيه السائدة في ذلك الحين مثل العروض السينمائية في البيوت الثرية قبل افتتاح دور السينما الحديثة ..

ويعتبر وليد الرجيب منطقة « حولي » مكان احداث الرواية ويتفنن في وصف المنطقة وجمالها في ذلك الحين « حيث مياه الآبار العذبة وأشجار السدر المثقلة بالنبق .. وقع طيور الربيع ومنتجعاتها .. ممر لسيول الامطار .. ومحطات لمستنقعات مابعد المطر ، الاراضي المنبسط ، المكسوه بالنوير والخبيز واخضرار يأخذ بالالباب السماء الزرقاء صافية نقية ، أو يسبح الغيم فيها بجذل .. الظلال المنعشة في الصيف .. ودفء المواقد والحكايات في الشتاء .. » هذا الوصف يمكن أن ينطبق على الكثير من مناطق الكويت خلال تلك الفترة الزمنية مثل السالمية ، والفنطاس ، المنقف ، ابو حليفة ، الفحاحيل وغيرها .. ولكن الثروة الجديدة لم تبق من ذلك الجمال شيئاً فقد أحدثت تغيرات أساسية في البيئة الكويتية وأتت أيضا على السلوك الاجتماعي والانساني ، واحلت أنماطاً جديدة من القيم البيئية والاجتماعية والانسانية .

لقد حرك وليد الرجيب شجوننا واعادنا إلى سنوات

الطفولة والصبا واحيا ذاكرتنا عن الكويت فى السنوات الاولى للثروة النفطية . كما إنه أعاد إلى الأذهان فى « بدرية » سنوات التفاعل مع الأحداث الوطنية والقومية من حرب السويس وتفاعل الشعب الكويتى مع ذلك الحدث التاريخى الذى لا شك كان منعطفاً تاريخياً فى النضال العربى ضد الاستعمار ..

وبالرغم من أن الرواية قصيرة (١٥٢ صفحة) إلا انها مليئة بالاحداث ويمكن أن تشكل وسيلة لتعريف الكثير ممن يجهلون التاريخ الاجتماعى للكويت بذلك التاريخ ووقائعه .. ولا شك ان الرواية تستحق القراءة المتأنية ويستحق كاتبها التشجيع لانتاج ابداعات جديدة .

رسالة لينينجراد من صالح سعد

بيتر بروك وبستان الكرز الروسى

فى ١٧ يناير ١٩٠٤ وعندما قدمت فرقة مسرح موسكو الفن لأول مرة مسرحية الكاتب الروسى (انطون تشيخوف) بستان الكرز من إخراج مؤسسها ومديرها « قسطنطين ستانسلافسكى » اعتبر النقاد أن هذا العرض هو النموذج الأمين للمسرح الطبيعى ، القادر على نقل الحياة بكل تفاصيلها على خشبة المسرح دون أية فذلكه فنية أو استعراض !

ولكن ومع قيام الثورة الاشتراكية فى ١٩١٧ تصور الجميع أن إنهيار النظام البرجوازى القديم لابد وأن يجرف معه مسرح ستانسلافسكى ومدرسته كاملة باعتبارها نموذجا للمسرح البرجوازى القائم على فكرة الايهام والهيمنة على عقول ومشاعر المتفرجين ! وخاصة انه قد صاحب المد الثورى الاجتماعى ، ظهور حركة فنية ضخمة ، أبرزت جرأة بعض تلامذه وحواريى ستانسلافسكى نفسه من أمثال فاختخوف وميرخولد وغيرهما ! لكمد ما حدث كان العكس تماما فى الواقع. فالى اليوم لم يبقى من هؤلاء سوى منهج ستلانسلافسكى باعتباره الأب الشرعى للمسرح الروسى بل والمرجع الوحيد الذى تعتمده معاهد ومدارس المسرح هنا !

واليوم .. وبعد مرور أكثر من ثمانين عاما على ليلة العرض الأولى تلك ، فان الكثيرين يتنبأون بأن رياح التغيير الجديد (البريسترويكا) التى تجتاح المجتمع السوفيت لن تترك أحدا فى حاله – كما يقولون – حتى ستانسلافسكى نفسه وتأثيره على المسرح السوفيتى !

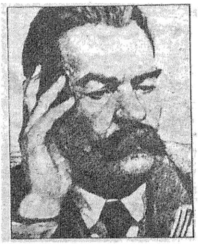
فقد أصبح هناك – اليوم – من يوجهون النقد الى المسرح القائم باعتباره نموذجا للثبات وجمود ، وأما مثال هؤلاء القريب فهو أيضا المعلم الأول ستانسلافسكى الذى يرى بعضهم ان أفكاره قد أصابها الجمود من جراء التمنيط المبالغ فيه !

وليس هذا كله ببعيد عن موضوع العرض الذى أثار هذه المشكلة من جديد ، فالعرض هو نفسه (بستان الكرز) لـ تشيخوف ، والمسرح هو (البلشوى

الدرامى) أو (مسرح جوركى) اكبر مسارح لينينجراد العاصمة الثقافية للاتحاد السوفيتى ، ولكن الفرقة والاخراج هما الجديد .. فالمخرج هو « بيتر بروك » الانجليزى من أسرة ذات أصل روسى ، والذى يعيش بيد ثلاثة عواصم كبري باريس - لندن - نيويورك ويدير المعهد الدولى للمسرح فى باريس ، والذى يعتبر واحد من أهم رجالات المسرح فى عصرنا بعد برخت وكما وصفه الاستاذ فاروق عبد القادر الذى ترجم له كتاب (المساحة الفارغة) والقائم الآن على كتابه الثانى (أربعون عاما من المسرح !) .. أما الفرقة فهى فريق (أكاديمية بروكلين الموسيقية) الأمريكية .. وبالطبع فالمناسبة هى الانفراج الكبير الحادث الآن بين الدولتين !

فخلال أربعة ليال كاملة العدد فى مسرح جوركى ، كان الجمهور الروسى المعتاد على تذوق الكلاسيكيات العظيمة فى اطارها الضخم والمهيب ، يهز رأسه متعجبا ويلوح بيديه متسائلاً : « حسنٌ .. ولكن أين الحياة الروسية !؟ » .. ولم تكن المشكلة هى الانجليزية .. لغة العرض ، ولا أن بروك قدم عرضا مودرن للدراما الروسية الوقورة ، ولا انه - ايضا - قدم تصورا خاطئا معارضا لنص تشيخوف !

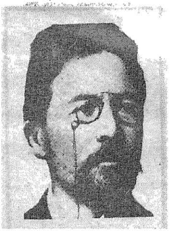
جوركى



بل انه يمكن القول ان الأمر كان على العكس تماما ، فالعرض تم بشكل أقرب الى الواقعية منه الى أى شىء آخر ، لكنها كانت بالفعل واقعية مغربة على طريقه برخت !

.. ومن ناحية فان بروك الذى التزم بالنص الاصلى حرفيا ، الى درجة الالتزام بالارشادات المسرحية التى كتبها تشيخوف بنفسه ، نقول انه - أى بروك - هو واحد من أشد المعجبين بتشيخوف - على حسب قوله - بل أنه يرى أنه ليس هناك من بعد شكسبير وتشيخوف من استطاع التعبير عن الحياة بصدق وعمق

تشيكوف



ولكنه يقول أيضا « انه من الاخطاء السهلة النظر الى تشيخوف باعتباره طبيعيا ! » فمسرح انطون تشيخوف - لدى بروك - يقوم على فكرة اعطاء الانطباعات السهلة المتسلسلة التى تكشف الحياة فى عمق وانسيابية خارقين للعادة ، ولكنه أيضا يقول « ان هذه السلاسل من الانطباعات هى كذلك سلاسل من الاغراب ! » ..

.. واذن فقد اتضحت المسألة ..

وخاصة عندما حول بروك خشبة مسرح البلشوى الدرامى من تلك المنصة الفخمة الواقعة فى بؤرة الصالة المذهبة للمبنى القيصرى الشاهق ، الى مجرد منصبه مفتوحة ، محايدة ، مجرد مكان به بعض الأبواب .. وكان هذا هو المعادل التشكيلى (السينوجراف) الذى

قال بروك انه يبرز معنى النص المتمحور حول فكره البيت الكبير القديم المتداعى .. ثم كانت الاضافة الأخرى والجديدة بالنسبة للجمهور الروسمى وهى استخدام « البساط » أو « السجادة » التى تفرد وتلملم وفق تتابع المشاهد والتى قال عنها بروك انها موثيق شرق ، إسلامى ، تبقى لديه من بعد إخراجه لمسرحية (المؤتمر) المُعدة عن كتاب (منطق الطير) للصوفى (فريد الدين العطار) !

... فى هذا الحيز المختلق داخل المسرح إختلاقاً ، وبمساعدة نظام للإنارة يعتمد على أهمية (كمية) الضوء وليس لونه ! وبدون حاجة إلى ملابس ومكياج تاريخيان وعلى مسمع من لحن موسيقى هادىء ينساب من بعيد بين المشاهد ، تم العرض المتدفق ، أربعة فصول كاملة دون ملل !

وهكذا نستطيع التوقف عند اكثر النقاط اهمية ، وهى نقطة « التمثيل » والتى أثارت – فى رأيى – الجدل كله ، فأمام فنانى وجمهور مسرح له تقاليده العتقيدة فى فن التمثيل والفرجة على السواء ، كان ممثلى بروك يقدمون طريقتهم الفريدة فى الاداء ، والتى لا يمكن بأى حال فصلها على تعاليم ستانسلافسكى ، بينما لا يمكن أيضا غض النظر عن تأثيرات برخت من ناحية وتلك الصور الغابرة لممثلى العروش الشعبية المفتوحة من ناحية أخرى !

انها المعادلة الصعبة ، التى تكشف عن رحابة أفق لا حد لها .. والتى قدمت خلال هذا العرض ببساطة وحيوية مدهشين ! ، بل ان هذه المعادلة هى بالضبط ما يحتاجه الممثل اليوم بعيدا عن النظرة الأحادية واتقاء للخلط المنهجى ، فمسرح اليوم – بل وفن اليوم – هو مسرح وفن الانسان الصغير – البسيط – الذى تعرض للطمن والمعاناة بما فيه الكفاية ، والذى يحتاج بسدة وكما يرى بروك – أيضا – الى أن يذهب المسرح اليه ، عابرا حواجز الطبقية الفنية والاجتماعية التى لم تعد بمثل ذلك التباين والوضوح القديم !

مقالة

« لا أستأذن أحداً »

ورحلة سميح القاسم الإبداعية المُتواصلة

نبيه القاسم

منذ صرخ سميح القاسم في وجه ظالم أمته متحديا : فاشحذ مُداك على جراحي ... إنني قربان كلمة وحتى صارح صديقه محمود درويش في احدى رسائله قائلا :

- سأكف عن الكتابة إطلاقا وطلاقا بالثلاث لو فقدت الايمان بعُلويد القلم على يد السوط .

مر ما يزيد على ربع قرن في حساب الزمن .. وعبر سميح جميع دروب الآلام التي عرفها شعبُنا العربي عامة وشعبُنا الفلسطيني خاصة .. عبرها وهو يحمل صليبَ شعبه وأمته ويُؤكد أن شمس الغد لابدّ وستُشرق .. وظلام الظُلاّم لا بدَّ وله نهاية .

لقد أدرك سميح منذ أول طريقه أهمية الدور المنوط بالكلمة في المعركة المُحتدمة المُتواصلة مع الأعداء .. وآمن بقدرة الحروف المُتناثرة على تصديع أعتى الجهات اذا ما تقابلت هذه الحروف واجتمعت واتّحدت ووجدت القادر على شحنها واخراجها وقذفها قنبلة متفجرة في وجه العدو وزنبقة جميلة الى صدر المحبوب وتفاحة حمراء في يدى الطفل وبندقية جاهزة ليد الفدائي المقاتل .

من هذا الايمان القوى بدور الكلمة كان انتاج سميح المتواصل وفي مختلف أنواع الأدب . فقدّم لنا حتى اليوم اثنين وثلاثين عملا إبداعيا هي :

ست سربيات شعرية . وسبع مسرحيات . وروايتان . وسبعة عشر ديوان شعر بالاضافة الى عشرات المقالات التيّ نشرها في مختلف المواضيع .

وهو ينطلق في إبداعاته من موقف واع لدوره ورؤيته الواضحة ويُؤكد :

« إنّ عملية الخلق ثورة دائمة على كل ما هو قائم . ودعوة مستمرة لخلق عالم جديد . وهذه الثورة الدائمة نفسها ينبغي ألا تفقد توازنها . وينبغي ألا تخرج من منطقة جذب الموقف الفكري والاجتماعي . وإلا فانها تتحول الى ثورة أنارخية قد يهدم جموحها أكثر مما يبني » .

وهذا الموقف الواعي في الرؤية والمُدرك للدور المنوط بالكلمة كان مُلازما لادراك الشاعر التام بوجوب تطور العملية الابداعية وكسر المسلمات واختراق المجاهيل والاتيان بالجديد دائما .

هكذا ظل سميح القاسم طوال سنوات عمره الابداعية يُعلنها صريحة :

- لم أقل كلمتي الأخيرة بعد .

والكلمة الأخيرة يجب أن تكون مختلفة عن التي سبقتها .

هكذا كانت ولاتزال رحلة سميح القاسم الابداعية .. رحلة اكتشاف وخلق لا تعرف الاكتفاء والراحة .. رحلةُ قلق والحاح على الجديد .. ولأن رحلة الآلام طويلة . وكثيرا ما تُصادفه خلالها النكسات والنكبات والانحرافات والخيانات التي تلمّ بشعبه وأمته . فاننا كثيرا ما نُواجهه في حالة من الدون كيشوتية يُواجه العالم بأكمله مُتحديا . صارخا . شاتما . قاذفا إياه بكل ما تحمل يداه . مؤكدا على صموده وتحدّيه ومُصرا على أنه الانسان نصف الاله وفي كثير من الحالات يُعلنها صريحة أنه الإله الواحد الأحد القادر على كل شيء . فيشمَخ على العالم من قمة الجبل الأعلى . ويقذفه بقنبلة تمحوه . ويصرخ : كن . فيكون . ورغم أن الموت هو المرافق له في رحلته التي لا تعرف النهاية . حيث كان ظل الموت بوصلة أفراد شعبنا الفلسطيني أينما كانوا - فان سميح - رغم اختيار كلمة الموت لتكون عنوان أو احدى كلمات عنوان دواوينه الشعرية ظل رافضا لليأس ومُتحديا الموت ومُصرا على متابعة الدرب ووصول الهدف ومؤمنا بقدرته على تحقيق المعجزات .

لكن الذي يلاحظه من رافق سميح القاسم في رحلته الابداعية الطويلة أن أحداث بيروت عام ١٩٨٢ وما سبقها ولحقها من غزو القوات الاسرائيلية للبنان وحصار بيروت ومُطاردة وترحيل الفلسطينيين المقاتلين على لبنان وقذفهم للبحر الواسع تنقلهم السفينة اليونانية التي قبلت بهم من ميناء يلفظهم الى آخر .. وما حدث من مجازر في مخيمي صبرا وشاتيلا .. كل هذه تركت أثرها البارز على شعر سميح القاسم . وأول ما بدا هذا الأثر في الرغبة في البحث عن الجذور للعودة اليها خوفا من الضياع في هذا البحر اليوناني . أو هذا التراجع الكنعاني الذي بدأ يدغدغ الكثير من شعرائنا خاصة محمود درويش ومعين بسيسو وعز الدين المناصرة .

كانت « سربية الصحراء » اشارة الانتقال الواضحة في درب سميح القاسم الشعرية فهو يُعلنها صريحة أن جذور العربي عميقة هناك في الصحراء العربية التي خرج منها واليها يعود . اذا كان لابد من العودة .. يعود لا ليقنع بالهجوع ويعزف عن ملاحقة الآمال وتحقيق الغايات .. وانما ليستريح ويتخفف من ثقل الماضي والحاضر من جديد وبقوة واصرار على تحقيق المستحيلات .

صحراء
هذي رسالتُنا الثانية
وهذا رسول جديد
يحطم أصنامك العاتية
وهذا بلال جديد
يؤذّن من قمة الهاوية
وهذا كتابُك
قومي لُحارب ..
وهذا كتابُك
صحراء
صحراء

بالاضافة الى هذه الرؤية العميقة الجديدة المتطورة الملتزمة والمشدودة الى الجذور الرافضة كل محاولات التخلص والانسلاخ والهروب .. فان « سربية الصحراء » تشكل نقلة فنية مُتطورة وذات دلالات .. حيث أن النبرة الخطابية المباشرة التي كثيرا ما أشار اليها معظم النقاد الذين تناولوا ابداعات سميح القاسم تبدو خفيفة ومنزوية في هذه السربية وان لم تنعدم كليا وتبدو هنا وهناك بتفاوت ما ..

وهذا التطور في الرؤية والأداء وصل الى مرحلة التكامل القريبة من الكمال في معظم قصائد مجموعة « شخص غير مرغوب فيه » حيث نجح الشاعر في



شحن مفرداته وعباراته بعوالم مُتكاملة لا تشد القارىء بنبرتها وجرسها وتقطيعاتها .. وانما تنقله الى عوالم تشده اليها .. تأخذه فى رحلة بعيدة موغلة فى البعد . تستوعبه . تُجرده من فرديته وانتماءاته والدوائر التى يعيش ضمنها .. تجعل الكل يكون الشاعر .. والشاعر يتقمص فى كل واحد .. فيذوب الواحد فى الكل والكل فى واحد .. وتكون همومه همومنا وقضيته قضيتنا . فيجندنا دون أن نُدرك ما فعله بنا معه فى الدفاع عن قضيته التى أصبحت قضية الجميع .

لكن الملفت للانتباه فى قصائد هذه المجموعة هذه النبرة الحزينة الذاتية القريبة للانكسار الذاتى عند الشاعر . ولا أقصد بكلامى هذا قصيدتيه « أبى » و« أنت تدرى كم نحبك » الذاتيتين المُخصصتين لوالده ولصديقه الشاعر معين بسيسو . وانما قصائد المجموعة الأخرى خاصة قصيدتى « ليلا على باب فدريكو » « وشخص غير مرغوب فيه » :

أكان كثيرا على الغصن طعم الثمر ؟
أكان كثيرا على الأرض ظل الشجر ؟
أكان كثيرا على الحلم عطر السواقى
وضوء الزهور
ولحن القمر ؟
أكان كثيرا علىّ قديم الأصيل
وكان كثيرا علىّ جديد السحر ؟
بلادى .. بلادى .. بلادى !
أكنتُ كثيرا عليك
وكنتِ كثيرا علىّ
وكنا كثيرا على الأمنيات وفى الخطوات وبين اللغات وبين البشر ؟

ترى ما سبب ازدياد حضور هذه النبرة الحزينة الحارقة الملحاحة فى قصائد سميح القاسم الأخيرة .. ؟؟

- هل هو التشتت الفلسطينى الجديد والمُتجدد أبدا .. !!
- هل هو الوضع العربى العام الموصل الى درجة اليأس والاحباط والقرف !!
- هل الرسائل المُتبادلة بينه وبين محمود درويش لعبت دورا مهما فى هذا التحول لما اتسمت به الرسائل العديدة من الذاتية المغرقة فى الحزن والتشريح والتعذيب الذاتى فى هذا الواقع العربى والعالمى الغريب !!
- هل هى السنون المتلاحقة والشعور باستحالة تحقيق ما عمل من أجله طوال حياته !!
- هل هى الرؤية المستقبلية التى فقدت وضوحها وتوهجها ودلالاتها وما كانت تستقطبه حولها !!
- هل .. وهل .. وهل ..؟

أسئلة كثيرة قد تطرح .. وقد تكون سببا فى هذه النبرة الحزينة التى بدأت تطفو على ابداعات الشاعر فى السنوات القريبة الأخيرة .

لا أستأذن أحدا :

الديوان الأخير الذى صدر للشاعر فى شهر تموز من هذه السنة ١٩٨٨ عن دار رياض الريس للكتب والنشر فى لندن . أنيق تُزين غلافه الأول لوحةُ فنية بريشة الفنانة صبيحة الخمير . ويضم بين دفتيه ستا وثمانين قصيدة . فى غالبيتها لم تُنشر من قبل .

قد يُفاجأ القارىء لأول وهلة وهو يُواجه قصائد سميح القاسم هذه . وقد يرى فيها خروجا على المألوف ويجد الصعوبة فى تقبلها وفى كثير من الحالات فهمها ... صحيح أنه ليس من الضرورى أن يفهم القارىء كل قصيدة فهما شاملا مهما بلغت درجة فهمه . وكما قال الشاعر أدونيس : « إن القصيدة العظيمة لا تكون حاضرة أمامك كالرغيف أو كأس الماء . وهى ليست شيئا مسطحا تراه وتلمسه وتُحيط به

دفعة واحدة .. انها عالم ذو أبعاد ... عالم مُتموج مُتداخل كثيف بشفافيته .. تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها .. تقودك في سديم من المشاعر والأحاسيس . سديم يستقل بنظامه الخاص . تغمرك . وحين تهم أن تحضنها تفلت من بين ذراعيك كالموج » . لكن الصحيح أيضا أن سميح القاسم لم يتعمد هذه الصدمة للقارىء .. ولم يهدف الى الاتيان بالغريب الغامض .. لأن القصيدة هي التى تتقدم الى الشاعر ليكتبها لا العكس . كما يقول نزار قباني .

والصحيح أن القارىء المتابع لابداعات الشاعر الأخيرة لن يشعر بالصدمة والمفاجأة .. لأنه كان يرافق هذه المراحل الابداعية المتطورة .. وهذا التحول الملموس الذى بدأنا نلمحه في قصائده الملحمية عن صمود الفلسطينيين فى بيروت ومن ثم بشكله البارز فى سربية « الصحراء » وبقربة من التكامل فى قصائد مجموعة « شخص غير مرغوب فيه » حيث ابتعد عن النبرة الخطابية وبرزت مسحة الحزن المُغلفة لمعظم قصائد الديوان ..

لكن قصائد هذا الديوان «لا أستأذن أحدا» رغم أنها تشكل استمرارية لرحلة سميح القاسم الابداعية المتطورة والمتجددة أبدا الا أنها تشير الى نقلة كبيرة في طريقه الشعرى ..

فقصائد هذا الديوان تشكل مرحلة متطورة في الشكل والمضمون ودلالة المفردات ووظائفها واستحالة الصور الشعرية .. وهذه بحد ذاتها تقف مانعا أمام





القارىء للولوج الى عالم القصيدة . وتجعله يقف مشدوها لا يعرف من أين يبتدىء والى أين سيصل وكيف سينتهى ..

لم تعد القصيدة عند سميح القاسم فى ديوانه هذا تلك الملحمة الشعرية الطويلة التى تعودناها وعرفناها فى قصائد ملحمية مثل : « القصيدة المفخخة » و « شخص غير مرغوب فيه » و « سربية الصحراء » و«الهى الهى لماذا قتلتنى » و« انتقام الشنفرى » وغيرها الكثير . وانما قصائد قصيرة لا يتجاوز بعضها الأربع كلمات . ولم تعد القصيدة عنده تحمل الاسم الدلالى الموحى وانما نراه يُوزع أرقاما وحروفا لتدل على القصائد .. منها ما نستطيع تجميعها والحصول على اسم نفهمه .. ومنها ما يستحيل ذلك ونبقى مع الحروف والأرقام .. وكأنا بالشاعر يُواكب التطور التكنولوجي السريع ويكتفى بالاشارة بالحرف والرقم ليُدلل على القصيدة . تماما كما نتعرف على السيارة من أرقامها . وعلى برامج الآلات الحاسبة من الحروف الدالة .

كان وظل الهم الفلسطيني هو الذى يُشغل سميح القاسم . والانسان الفلسطيني هو المحور الذى لا ينساه ... بالاضافة الى الهم العربى العام والهموم الانسانية كلها .. لكن الذى تبدل عند الشاعر هو التعامل مع هذا الهم وهذا الانسان وهذه القضايا .. فهو لم يعد ذلك الصارخ الغاضب المُهدِّد المُطلق كلماته الهادرة المُفزعة الأعداء .. وانما الشاعر الواعى العارف كل

ما يدور حوله . الواثق من خطواته المتأكد من انتصار حقه .. لكنه في الوقت ذاته الحزين لشعوره بصعوبة وحتى استحالة تحقيق أهدافه في الوقت القريب .. الخائف أن يمضي العمر ولا يفوز بتحقيق هدفه بأن يرى رايته ترتفع وبيته يعلو ونشيده يعزف .. فنراه أحيانا يحاول التخفف من كل الهموم ويعلنها صريحة :

لا شأن لى هناك،
مغفرة
مغفرة
يا أيها الملاك !

ثم نعود لنراه يرفض هذه اللامبالاة ويؤكد مستدركا :

مغفرة
لى وردة هناك
مغفرة
مغفرة
يا أيها الملاك ...

وهذا التحول في التعامل مع ما يجرى حوله لا يعنى أنه غيّر مفاهيمه للواقع وإيمانه بالمستقبل . فهو كما قال ينطلق من منطقة جذب الموقف الفكرى والاجتماعى . وكما قال لينين : « إن الثوريين لابد أن يحلموا » والحلم كما فسره جورج لوكاتش « نشاط صحى يملأ الحياة سحرا .. ومعيار الصحة الصادق هو أن الحلم لابد أن يلاحظ الحياة بيقظة . وأن يُقارن بين خيالاته وملاحظاته وأن يُثابر على تكريس جهوده لتحقيق أحلامه » .

ولأن سميح القاسم شاعر ثورى ينطلق من نقطة جذب الموقف الفكرى والاجتماعى والفهم الموضوعى للتناقضات التى تسود قانون الحياة وفهم منطق حركة التاريخ والتفاعل مع أحداث العصر ..فإنه يؤمن أن الشعر لا يستطيع أن يتغذى على الذاتية الحرة . ويدرك أن نقطة انطلاقه هى الحياة ذاتها .. لكن هذه الرؤية لا تنفى القول : إن الشعر ليس انعكاسا للواقع بل هو إبداع للواقع . وأن الشاعر لا يعبر عن الحياة ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صدقا وجمالا . وأنه يعانى أزمات نفسية ويحس بوطأة آلامها .. وكما قال أدونيس : « إن الشاعر يقترب من الواقع ويبتعد عنه . يندمج فيه ولكنه ما يلبث أن ينفلت منه . يعيه ولكنه يعود فينفيه . وعندما يجد نفسه وحيدا . يمضى لكى يخلق واقعا جديدا . هو أشبه شىء بالحلم أو بالرؤيا . والقصيدة التى يكتبها الشاعر هى تجسيد لهذه الرؤيا » .

من هذا المدخل نلج الى قصائد ديوان سميح القاسم الجديد .. هذه القصائد التى قد تُدهش القارىء لاغراق الكثير منها فى صور هى مزيج من السريالية والفرويدية والتجريدية .. ويُحطم بها الشاعر الصور التقليدية القائمة على إبراز العلاقات المتشابهة بين أطراف الصورة . على نحو ما يُحدده الوعى والعقل والحواس . فالصور فى كثير من الأحيان حلم تتمرد على ما تراه العين أو يُحدده العقل .. وأصبح اللاوعى مصدرا لتشكيل الصور .

وينطلق الشاعر فى رسمه لهذا الواقع الذى نعتقده غريبا عن الواقع من واقع معاناة الانسان الفلسطينى فى عشرات السنوات الأخيرة .. وعبوره كل طرق الآلام . حتى أنه لم تبق طريق لم يعرفها . ولم يبتكر الانسان العصرى أداة تعذيب لم تُجرب عليه . فقد تخلخلت كل المفاهيم الانسانية بالنسبة للفلسطيني .. وتزعزعت الثقة بكل المعايير المُتفق عليها . حتى الروابط التى تغنى بها العربى طوال تاريخه الطويل فقدت معناها ووجد الفلسطينى نفسه وحيدا فى هذا العالم الغريب .. لا أخ يشد أزرَه . ولا صديق يُخفف عنه . ولا معرفة يُشير اليه . وحتى لا غريب يسأل غريب الدار عن أهله . وحيدا وجد الفلسطيني نفسه . مُطاردا من الجميع .. قاتلا أو مقتولا ..رفيقه الوحيد فى كل رحلات عمره كاتم الصوت الذى يُوَجَّه الى رأسه من مُطارديه أو الذى يُوَجِّهه إلى رؤوسهم :

زهرة فى جمجمه
ويد مبتورة . فى مزهرية
آه يا زنبقتي السوداء
أخفى كاتم الصوت قليلا
واختفى بين الشموس المُعتمة
إننى أدفن فى غرفة نومى
آلة القتل
وألقى فى مجارى المدن الكبرى
قتيلا وقتيلا وقتيلا
غارقا فى الأبدية
آه يا زنبقتى المشتعلة
جهزت مائدتى
بعد قليل
تقرع الباب وفود القتلة .

هكذا تفقد الكلمات معانيها .. وتتبدل فى تراكيب جديدة لتُعطى دلالات بعيدة لم نتعودها .. فالجمجمة مزهرية . واليد المبتورة زهرة . والزنبقة سوداء ومُشتعلة . الشموس مُعتمة والسماء مُبهمة ... والجمجمة تَتبدّل لتصبح وساما فى ياقة الجندى . ووردة الشاعر نجدها على قبر هذا الجندى ..

بهذه الحدة تتبدل الكلمات ودلالاتها . فجمجمة الفلسطيني التى قطعها الجندى ووضعها مزهرية فى بيته ليُفاخر بها . وجعلها وساما يُعلقه على ياقته سرعان ما تبدلت لتكون وردة على قبر هذا الجندى المغرور .. ويد الفلسطيني التى بترها الجندى وزيّن بها مزهريته الفارغة فى البيت سرعان ما كانت المعول التى حفرت القبر لهذا الجندى :

جمجمتى فى ياقة الجندى
ووردتى
فى قبره الطرى . ص ٣١»

وصورة الجمجمة تتكرر فى مشاهد مختلفة وبدلالات مُتغيرة . فهى تسقط عن الرأس وصاحبها فى طريق عودته الى بيته . ص ١٣ .. وهى تسقط عن عنقه قبل أن يُحضروا الأنشوطة لها وتترك صاحبها صارخا بها مُستعطفا أن ترجع . ص ٢٣ .. وتعود الجمجمة لتكون مزهرية . ولكن هذه المرة مزهرية للوطن المحبوب الذى يفديه الشاعر بنفسه ويُقدم جمجمته فداء لحريته واستقلاله . ص ٧٤ .. والرؤوس تسقط عن الأعناق فى رحيل الفلسطينى الجديد القديم دلالة على الضياع والحيرة واليأس . ص ٩٥ .

ومثل الجمجمة تبدلت مواقع ووظائف ودلالات اليد والرِجّل والعين واللحية والشعر والجلد .. وتجمعت وتفرّقت ألفاظ فى بناء قد نقبله وقد نرفضه . لتخلق لنا صورا نستكين اليها أو تُثير فينا الفزع والمَواجع ... وفى هذا يخرج سميح القاسم عن المألوف فى ذهن القارىء ويُجرد الكلمة من شحنتها الموروثة التقليدية ودلالتها الشائعة . فالكلمة عنده تبنى وظيفتها من خلال علاقتها بما يُجاورها من الكلمات وتنطلق من ارتباطها بتجربة معينة أو حالة نفسية واعية أو لا واعية .

هذا التعامل الجديد مع الكلمة .. حرر الشاعر من القواعد المألوفة . والعبارات الجاهزة والدلالات القريبة وساعده على الرحيل من العالم البرانى الذى يرى الأشياء فيه على صورتها الطبيعية المرئية من قبل الجميع بكل ما فيها من جمال وقبح وخير وشر وعادى وغير عادى الى العالم الداخلى عالم الشاعر الخاص الذى يخلقه ويكون أكثر انسجاما وصدقا وجمالا .. هذا الواقع الجديد الذى هو أشبه بالحلم وتجسيد له . وهو واقع لا وجود له إلا فى ضميره .

أين نحن الآن
ما الوقت
وما هذا المكان ؟
ما الذى يحدث أو لا يحدث الآن
ألا نأمة إنسى ؟
ولا صورة جنى ؟
ولا الأفعى . العصا
الطير . الحصان
أين نحن الآن ؟
ما الوقت ؟
وما هذا المكان ؟ ص ٤٣

ولا يكتفى الشاعر بالرحيل الى الداخل وخلق الواقع الذى يريده .. وانما فى واقعه الخاص هذا يخلق ما يشبه التجانس بين المتناقضات والتآلف بين الأعداء .. واقع يعيش فيه الطير الى جانب الأفعى وتوضع الزهرة فى مزهرية جمجمة واليد المبتورة فى المزهرية . عالم تتحول فيه عناصر الوجود الى حالات نفسية يعيشها الشاعر :

السنونوة احترقت
هكذا احترقت
واستوت فى الرماد الموازين :
نار وريح
ونار وماء
وماء وريح » ص ٩٣»

لكن الشاعر رغم هذا الجو السريالى وخلخلة المألوف وإعادته للواقع فى صياغة بشكل جديد يُريده هو .. إلا أنه يُبرز ويُؤكد ثوابت أصبحت من مميزات شعر سميح القاسم

سنوات يدل عليها برموز خاصة به تتمثل في « الحجر » الذي يرمز به الى الحقيقة الثابتة و« الوردة » التي ترمز الى الجمال الروحي و« التفاحة » التي يقصد بها المتعة الحسية في الحياة والوجود الحسي :

لا أستأذن أحدا
بهدوء ورويه
أقطف وردة حزني الجورية
وأغني
لحبيبة جسدي المسبيه
لا أستأذن أحدا
بهدوء وروية

أقذف حجري
في وجه الكرة الأرضية
وأغني
لعواصف سخطي في ليل البشرية
لا أستأذن أحدا
أقضم تفاحة موتي
وأغني وأغني
للحريـة !

الفلسطيني الحاضر الغائب :

كان الانسانُ الفلسطيني وقضيتُه وهمومُه ومشاغلُه العادية محور شعر سميح القاسم رغم أنه يُؤكد في كل مناسبة « أنه ابنُ الحضارة العربية الاسلامية ، وأن حبه لأمته يجعله ينطلق إلى الحب الأشمل والأعظم وهو حب الجنس البشري والكرة الأرضية والمجموعة الشمسية ، وأن لا تناقض بين حبه اللامحدود لأمته وبين حبه للأجناس البشرية الأخرى ولبقاع الأرض الأخرى ».. لكنه يعترف دائما « أن فلسطين هي حبيبته وهي همه المركزي » ولهذا فهي التي برزت في شعره وهي التي كانت كلمة السر القدسية . والانسان الفلسطيني هو نصف الاله وفي الكثير من الحالات التجسد الالهي بذاته .

وفي قصائد ديوان « لا أستأذن أحداً » لم يغب الانسان الفلسطيني وان لم يظهر باسمه الواضح .. وظل وجوده هوالطاغي .. فهو الغائب الحاضر .. وقضيته هي الشاغل الأوحد . لكن الشاعر في قصائد ديوانه يبدو كمن وثق من نفسه ومن انسانه الفلسطيني بعد هذه التجارب الطويلة التي خاضها وطرق الآلام الطويلة التي اجتازها ، فآثر الامتناع عن الصراخ والعويل والندب وجلد الذات والتشهير والادانة . فكتم حزنه وترفع عن الشتم وآثر أن يترك للمتلقي مهمة أن يستشف القضية بنفسه من خلال القصيدة .. وبذلك يجعله يحس احساسا قويا ومزلزلا بكافة جوانبها .

لم أجدها في كومة اللحم
قالـــوا
أبصروها في أول القصف
كانت خلف كيس الرمل الأخير
وقالـــوا
أبصروها في خندق من بعيد
تتشظى وكان بين يديها وجه طفل
وقيل كانت تُقاتل
لم أجدها
عدوت أبحث ليلاً
من زقاق إلى زقاق
سألت الناس عنها
قالوا سمعنا هديلاً
ورأينا زنابقاً وسنابل
لم أجدها
ناديـت
دوى ندائي في زوايا المخيم
احتضنتني ملء رعبي قذيفة
ثم عادت تثرتني على ركام المنازل
ومع الفجر أقبلت لتراني
لم تجدني
وكان بين يديها
وجه طفل ميت
وبضع قنابل

ويشهد عظمة الانسان الفلسطيني واصراره على العودة إلى وطنه رغم كل الأهوال بصمت وهدوء وإصرار على متابعة الدرب . بعيداً عن قرع الطبول والتغني بالبطولات وحمل أقواس النصر .

يسقط الرأس عن جسمه
وهو يمشي إلى بيته
يسقط الجلد عن لحمه

وهو يمشي إلى بيته
يسقط المنكبان
وهو يمشي إلى بيته
يسقط الصدر والحوض والركبتان
وهو يمشي إلى بيته
يسقط الكاحلان
الحذاء الذي لفظته الدروب
الحذاء الذي مزقته الخيانات
استنزفته الحروب
ظل من بعده
ظل يمشي .. إلى بيته «ص ١٣»

والانسان الفلسطيني عند سميح القاسم ليس كباقي البشر فهو متفرد في كينونته .. صحيح أنه مطارد من الجميع وكل السهام توجه إلى قلبه وترديه قتيلا .. لكنه مخلوق لا يعرف الموت .. يموت ويحيا من جديد .. يتقمص في كل الأدوار :

نازل من قصور الشفق
بدوي صغير
شاعر
صاح صيحته واحترق
نازل
ذات ليل مطير
طالع في الحبق ..» «ص ٦١»

وهو يؤكد أن للفلسطيني دوراً في الحياة عليه القيام به ليُطهرها من الرجس الذي أصابها :

قطرة من دم عيسى
سقطت من جفن مريم
يا دمي ، قم وتكلم
غصت الأرض مجوساً «ص ٥٩»

والفلسطيني المطلوب من قبل الجميع حياً أو ميتاً يستحيل على الجميع فهو المعجزة وهو القنبلة التي تفجر العالم .. وهو الاله الأعظم ، وهو الروح المقدسة .

« يتقمص قنبلة يدوية
ينفجر عميقاً وبعيداً
ينفجر لكل شظية
اسم من أسماء البشر الحسنى
اسم من أسماء الشهداء
قنبلة - روح » «ص ١١٨»

وكثيرا ما يتجاوز الفلسطيني عند سميح القاسم كينونته انسانا عاديا ليُقارب نصف الاله الكامل القادر على كل شيء :

« من رآه ؟
نصفه بشر
والالـــه
نصفـــه
ممسكاً بيد بدأه
مدركا بيد منتهاه ! «ص ١١٢ - ١١٣»

هناك وقت للحب :

يتصور البعض أنه لا يحق للفلسطيني في هذا الزمن أن يحب ويعشق ، وحتى إذا أصدر سميح القاسم ديوانه « أحبك كما يشتهي الموت » ومحمود درويش ديوانه « هي أغنية .. هي أغنية » تسارع الأقلام لتؤكد أن هذه القصائد فتحٌ جديد في عالم الشعر الثوري حيث أخذت فلسطين تسيطر على عقل وقلب ومشاعر كل من سميح ومحمود حتى غدت فلسطين هي المحبوبة المعبودة التي لا حب عندهما إلا لها !!

لكن الصحيح أن الحب كان وظل عنصراً مهماً ويحتل مكانته العزيزة في شعر شعرائنا الفلسطينيين .. والحبيبة المرأة ظلت هي الحبيبة التي يشتهيها ويُقابلها ويُقبلها ويُراقصها ويُضاجعها ويمسح لها دموعها ساعة الفراق ويبكي بين يديها ساعة الحزن . .

حبق الشرفة ذابل
يا حبيبي عد قليلاً
لك في ثغري حساسين
وفي صدري بساتين
وفي حضني أيائل
يا حبيبي
عد فتيا وقويا وجميلاً
لك في عيني أشعار
وأقمار
وفي كفي أسحار
وفي رحمي أصائل
يا حبيبي لك في شعري سنابل

صحيح أن حياة الفلسطيني المرصودة من قبل العدو القريب والبعيد لم تعد تسمح له أن يحب بهدوء كباقي المحبين وأن يبقي إلى جانب المحبوبة كما يحلو له .. ولكنه رغم كل ذلك يصر على ممارسة الحب ومراقصة المحبوبة وعشق الحياة على صوت الطائرات المغيرة المختلطة بألحان موزارت الرقيقة :

أشعلي الضوء
افتحي النافذة الأخرى
هدير الطائرات
قـادم
من أفق ما ، ضائع بين الجهات
إنها توشك أن تقصفنا
فلنرقص الآن على ألحان موزارت الرقيقة
لم تزل من هذه الدنيا
دقيقـة
يا التي أعبدها في لحظة العمر
انهضي للفالس
أعطيني يداً ناعمة
في لحظة الموت الرشيقة
أشعلي الضوء
هدير الطائرات
يسقط الآن نجوما
ويضـيء الذكريات « ص ٦٧ »

وكما في القصائد الأخرى .. هكذا أيضا في قصائد الحب استطاع سميح القاسم أن يجعل المتلقي يستشف القضية المأسوية للانسان الفلسطيني من خـلال القصيدة .. ويجعله يحس احساسا قوياً ومزلزلا بكافة جوانبها :

جلست صامتة
في ركن مقهاها المسائي
هناك انتظرت سبعة أعوام
وما عاد إليها
سقط الفنجان من بين يديها
وعلى مصطبة المقهى النظيفة
رسمت قهوتها
وجها من البارود والورد
وعصفوراً يغني
وقذيفـة « ص ١٢ »

وكما حطم الصورة التقليدية القائمة على إبراز العلاقة المتشابهة بين أطراف الصورة على نحو ما يحدده الوعى والعقل والحواس . وأصبحت الصورة عبارة عن خلم نتمرد على ما تراه العين أو يحدده العقل .. وأصبح اللاوعى مصدرا لتشكيل الصور . هكذا أيضا تحولت قصائد الحب عنده إلي صور هي مزيج من السريالية والفرويدية والتجريدية ..

تسقط عن سريرها عارية
يسقط عن صهوته الأخيرة
تسقط عن دراجة نارية يسقط في النهر
(غدا يقذفه الشلال
للتمسـاح في البحيرة الكبيرة)
يسقط عن سريره
وتطبق السماء فوق الأرض
لـيـلا
يطبق البحر على الجزيرة « ص ١١ »

قد تبدو كلمات هذه القصيدة باهتة لا دلالات لها .. والصورة قد تبدو كابوساً بعيدا عن امكانية التصور .. ولكننا لو أمعنا النظر لوقفنا على الصورة الرائعة التي رسمها الشاعر للحظة الحب ولحظة الانصهار الكلى بين العاشقين .. فالمحبوبة صهوة العاشق وهو دراجتها النارية .. فيسقط الواحد عن الآخر ويطبق أحدهما على الثاني فتلتقي السماء بالأرض ، ويطبق البحر على الجزيرة وتكون لحظة اللقاء كاملة .

ومثل هذه الصورة الرائعة للحظة اللقاء الكاملة بين المحبين صورها الشاعر في قصيدة « النشوة ص ٧٣ » :

قبلتني أميرتي ، في خشوع
للغرام المقدس الممنوع
قبلتني مبهورة ، ثم شدت
مرود الكحل ، بارداً ، في ضلوعي
يا حبوري !
أميرتي قتلتني
بين حلمي ووردتي وشموعي
قتلتنـي
وخنجري في حشاها
وسقطنا .. بلا أسى ودموع .. »

قصائد أخـرى :

ما يميز هذه المجموعة الشعرية عن سابقاتها ،

القصائد التي لم يتجاوز بعضها الأربع كلمات ، والتي تشكل منحى جديداً في توجّه سميح القاسم نحو أسلوب شعري جديد يختصر فيه الفكرة في أقل عدد من الكلمات ويترك للمتلقي مجال اللحاق بالفكرة وما تثيره من تداعيات كما يُريد ويستطيع مثل قوله المعبر عن فزعه من مرور العمر واقتراب الشيخوخة :

من الذي بالباب
أيتها الشيخوخة ؟
لعله ، لعله الشباب   « ص ٤٦ »

ومثل صورته الجارحة في مواجهة الفلسطيني لجندي العدو :

« جمجمتي في ياقة الجندي
ووردتـي
في قبره الطرى   « ص ٣١ »

ومثل الصورة القاتمة التي رسمها لمستقبل الانسان :

« ستضيق نافذتـي
ويتسع الجدار ..   « ص ١٩ »

وقصيدته الساخرة من تعامل العالم مع القضية الفلسطينية :

سيداتي آنساتي سادتي
يفخر السيرك بأن يعرض للجمهور فنانته الحسناء
في قفزتها الكبري إلى الموت
فحيوها
جميعاً صفقوا
هاهي ذي تقفز
من حبل إلى حبل
إلـى
إضبارة في الأمم المتحدة ..   « ص ٣٩ »

بالاضافة إلى ما ذكرت فان ديوان الشاعر لم يخل من قصائد عادية مفهومة وبسهولة للقارىء وتطرح أفكاراً لا تُجهد المتلقي في ادراكها مثل قصيدته التي يصف فيها الانسان الأوروبي وطريقة حياته وكيفية أفكاره ونظرته إلى الغرباء في وطنه صفحة ٢٠ ـ ومثل قصيدته في الشاعر الأسباني رفائيل ألبرتي التي يؤكد فيها على وحدة القضية ما بين الانسان الذي لا يزال يسأل عن بيته في الطريق وما من طريق والانسان الأسباني الذي لا تزال بلاده أسبانيا في دماء الولادة :

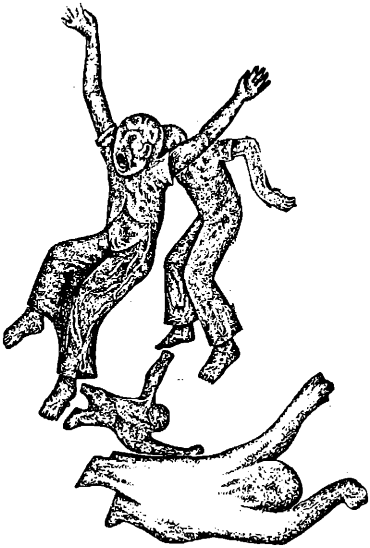
« يا صاحبـي
ماتدور الزوابع يغمد في عنقها سيفه
غامساً في دمي نصفه
تاركاً لغبار المدى نصفه »   « ص ١١١ »

وقصيدته إلى ميخائيل غورباتشوف والتي اعتبرها البعض نبوءة من الشاعر بما أتي به غورباتشوف من تحوّل في الرؤية والتطبيق في العالم الاشتراكي .. **والتي قال عنها الشاعر في حديث معه في مجلة** « المجلة » – اب ١٩٨٨ . « إنها القصيدة الأولي التي كتبها لزعيم علي قيد الحياة وأنها كانت نتيجة لتبلور احساس لديه عندما التقي مع الزعيم السوفييتي في اللقاء العالمي لمثقفي العالم الذي جرى في موسكو . بأن هذا الرجل مكلف بانقاذ الاتحاد السوفييتي من رواسب قاتلة وصدأ غير معقول تراكم مع مرور الزمن . ولهذا فحماسه له لم يكن مجرد حماس سياسي وانما تعامل مع حالة انسانية ، حالة الرائد الذي يُخلص فكرة جميلة من أطنان من الشوائب التي تُحاول خنقها وقتلها » .

أما قصيدة الانتفاضة والتي تُعتبر أبرز وأجود ما كُتب عن الانتفاضة في شعرنا المحلي هنا فهي عبارة عن مارش للثورة كتبها الشاعر في خضم الانتفاضة المندفعة في أول طريقها ، فيها جسّد مقاومة الانسان الفلسطيني وايمانه بطريقه وهدفه وانتصاره وتحقيق ما يسعى إليه .. ولكنه في الوقت ذاته أكد على انسانية الانسان الفلسطيني وأنه رغم مواجهته عدوه بكل ما يملك ، إلا أنه لا يُضمر الحقد ولا الكراهية ، وإنما يطمح إلى حياة هادئة وبيت آمن وغد لا خوف فيه . هذه القصيدة المارش لا تُشكل الكلمة الأخيرة للشاعر عن الانتفاضة وانما هي مُبشر بولادة عمل ضخم بضخامة الانتفاضة عمل ملحمي ننتظره من الشاعر .

أخيـرا :

تظل الحقيقة التي لا يمكن تجاهلها أو التقليل منها ...وهي أن قصائد سميح القاسم في مجموعته هذه « لا أستأذن أحداً » تُشكل خطوات رائدة ومتطورة وابداعية في رحلة سميح القاسم الابداعية المتشبعة وتؤكد أنه لم يقل كلمته الأخيرة بعد .



كلام مثقفين

سياسة الحوار بالشومة !

أصبح المد المتزايد فى حركة التيار الداعى الى إقامة دولة دينية فى مصر ، موضوعا لقلق وانزعاج الكتلة الأساسية من المثقفين والكتاب والفنانين والمفكرين ، ممن يخشون أن يؤدى زحف هذا التيار الى مصادرة حريات العقيدة والرأى والابداع الأدبى والفنى ، وحرية البحث العلمى ، ويستدلون على ذلك بشواهد حقيقية ، منها الهجوم على المسارح ، وفض الحفلات الفنية بالجنازير ، وتقديس الدعاة الدينيين ، وأخيرا صدور فتاو باهدار دم بعض الأدباء والفنانين !

ومع أن تخوف هؤلاء له ما يبرره ، الا أنه ليس مبررا لصمتهم على الاسلوب الخاطىء الذى تعالج به الحكومة ، قضية الانبعاث الثيوقراطى ، وهو صمت يصل الى حد التأييد الضمنى — والصريح أحيانا — لعمليات الاعتقال الكيفى والعشوائى ، وحملات العقاب الجماعى ، وممارسة التعذيب فى السجون ، وتصفية الارهابيين بدنيا توفيرا لاجراءات المحاكمة . وغيرها من ملامح السياسة التى يتبعها اللواء زكى بدر وزير الداخلية ، الذى أصبح له معجبون ومساندون كثيرون بين صفوف المثقفين والمفكرين ، ممن يتوهمون أن سياسته الرشيدة ، سوف تحمى الوطن والمثقفين والمفكرين من خطر الفاشية الدينية الزاحفة !

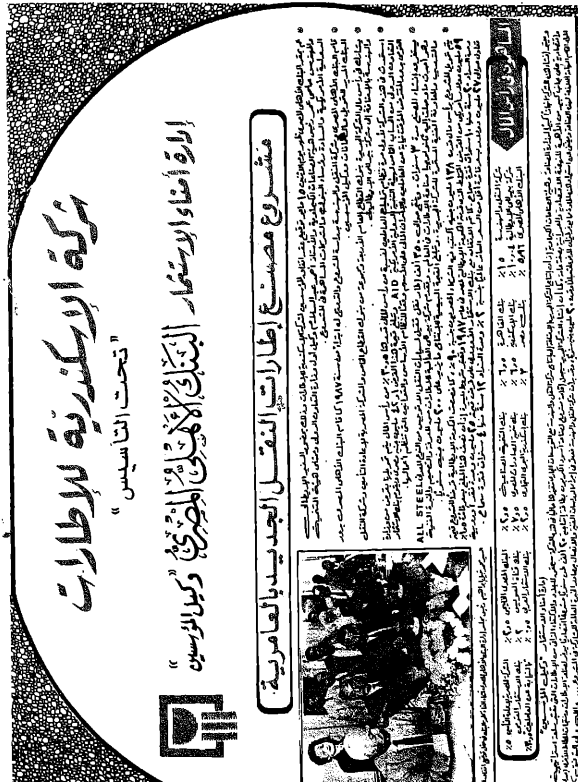
وليس صدفة ان سياسة « الحوار بالشومة » هى التى اعتمدتها الدولة ، بدلا من سياسة اطلاق حرية المنافسة السياسية والايديولوجية بين كل التيارات ، وترك مائة زهرة تتفتح ومائة مدرسة فكرية تتصارع على صفحات الصحف وفى قنوات التليفزيون وفى الجامعات والشوارع والمصانع ، وهى السياسة الكفيلة بوضع التيار الثيوقراطى فى حجمه . ذلك ان الحوار بالشومة . هو التعبير الصحيح عن مصالح الفئات الاجتماعية السائدة ، التى لا تريد ان تتفتح ولا زهرة ، وهى تدرب شومتها فى التيار الثيوقراطى اليوم ، قبل ان تستدير غدا لتدق بها رؤوس الذين يشجعونها اليوم ، ظنا منهم أنها ستقوم — نيابة عنهم — بكل العمل ، وتخلصهم من منافسيهم أو أعدائهم !

والذين يتوهمون أن سياسة الحوار بالشومة ستقضى على ما يسمونه الفاشية الدينية الزاحفة ، يتجاهلون أنها انتهت الى تفريخ التطرف الدينى بدلا من دفعه للاعتدال . ومنحته تعاطفا جماهيريا بدلا من أن تفض الناس عنه ، ويخدعون أنفسهم والآخرين حين يدعون انهم يدافعون عن الديمقراطية ، بينما هم يؤيدون فاشية مدنية .. ضد الفاشية الدينية .

فهل آن الأوان ليدرك هؤلاء أن اطلاق حرية المنافسة السياسية والأيديولوجية ، هى السبيل الوحيد لمواجهة الفاشية الدينية الزاحفة ، أم أن قدر المثقف العربى ، هو الإختيار بين أنواع الفاشية ؟

صلاح عيسى





طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
« إخوان مورفيتل سابقاً »
عادل الرفاعي وشركاه
تليفون ٣٩٠١٠٩٦

— رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣ —